

هم للتواصل ..

... وقد كان يحدونا ، ونحن نتداول أمر هذا الكتاب الدوري الذي أوقفناه على العناية بالدرس النقدي ، أمل أن نشارك في تحقيق أمرين بدا لنا أنهما بحاجة ماسة للعناية والاهتمام أولهما توفير إصدار مختص يحتضن ، ما أمكنه ، الدراسات النقدية التي ينجزها النقاد السعوديون في محاولة منا لتيسير وضعها في سياق حركة النشر والتوزيع العربية بحيث يكون هذا الإصدار المختص متيسراً للقارئ العربي عامة والمثقف العربي خاصة وبذلك تتمكن من الدخول في حوار ثقافي مع الواقع النقدي في الساحة العربية ونشارك في صياغته . وأما الأمر الثاني فهو أن يكون إصدارنا هذا ميداناً للدراسات النقدية التي ينهض بها النقاد العرب بحيث يتيسر طرح هذه الدراسات بين أيدي المثقفين وجمهور القراء في الساحة المحلية فيحقق إصدارنا بذلك تجسير هذه الفجوة التي أورتنا إياها معوقات توزيع الكتاب العربي الجاد وصعوبة وصوله إلى يد القارئ . .

ولذلك كله كنا نرسم لكتابنا هذا دوراً مزدوجاً يتحرك في اتجاهين مختلفين فهو يحمل عطاء الساحة المحلية إلى الخارج ويحمل ، ما أمكنه ، عطاء الساحة الخارجية إلى الداخل ، ولعل نظرة سريعة إلى قائمة المشاركين في هذا الإصدار تكشف عن هذه المسألة . .

وقد حرصنا في الوقت نفسه على أن يكون هذا البعد العربي لكتابنا (علامات) بعداً شاملاً يتشكل فيه حضور ثقافي نقدي لمثقفين عرب توزعتهم

أقطار مختلفة وجمعهم هم ثقافي مشترك واحد ولذلك كان مصدر أعتازنا أن شارك في الأعداد الثلاثة الصادرة من علامات مثقفون وأكاديميون من المغرب العربي والجزائر وتونس ومصر وسوريا إلى جانب نقادٍ وأكاديميين من المملكة العربية السعودية .

وقد كشفت لنا اللقاءات الجانبية التي جاءت على هامش المهرجان السابع للتراث والثقافة (الجنادرية) الذي أقيم في الرياض مؤخراً عن أمرٍ من شأنه أن يزيدنا حرصاً على النهج الذي نسير عليه وذلك حينما كُنَّا نشعر أن كثيراً من المثقفين العرب الذين تداولنا معهم أمر هذا الإصدار يشاركوننا همّة ويتطلعون معنا إلى أفقه ويسعون إلى جانبنا من أجل تحقيق أهدافه ويؤكدون حرصهم على دعمه بالرأي وبالجهد حتى أحسنا أن هيئة تحرير هذا الكتاب وهيئة مستشاريه تتسع لتشمل كل من يشاركنا هم صياغة الدرس النقدي المعاصر في عالمتنا العربي ..

ونحن إذ نتوجه بشكرنا إلى كل هؤلاء الأصدقاء من العلماء الأجلاء فإننا نؤكد في الوقت نفسه حرصنا عليهم وحاجتنا الماسة إليهم ، فبهم سوف يتحقق لنا الاستمرار ومعهم نتحرك إلى أفق مشترك تنيره شمس واحدة ، والله نسأل الهدي والتوفيق ..

التحرير

تعليق على ترجمة

الدكتور حمادي صمود



● نشر النادي الأدبي بجدة ، ضمن سلسلة منشوراته المهمة ، ترجمةً لكتاب في نظريات الأدب ، ألفه باحث معروف بمساهماته الجادة في قضايا الأدب ومشكلات النص

عنوان الكتاب في الترجمة العربية «مفهوم الأدب» ، وهو الثالث والستون في ترتيب سلسلة المنشورات ، قام بترجمته الأستاذ منذر عياشي ، وهو مدرس بجامعة الملك عبدالعزيز بجدة ، وقد أهدانا مشكوراً نسخة أقبلنا على قراءتها بكل شغف وعناية ، رغم معرفتنا الجيدة بالنص في أصله الفرنسي لإيماننا العميق بضرورة مد الجسور بين الثقافات ، والحرص على ترجمة الفكر العالمي النير الذي ساهم في اختصاصه في تطوير العلوم وتحول طرق التفكير ومناهج النظر . ونحن اليوم أحرص على الربط بين ثقافتنا وتيارات الفكر العالمي ، لِمَا يساهم به الربط من تعميق المعرفة بكيانها ووصل بما يخر به العصر من علوم ، وما يشقه من تيارات ، ويهبّ عليه من فلسفات . . ولا أشك ان هذا التصور هو الذي يحرك المسؤولين عن نادي جدة الثقافي ، وهو الذي دفعهم الى نشر هذا الكتاب وغيره من الكتب المترجمة في السلسلة تجديداً للعهد ، ومواصلة لستة كان الأولون منا متمسكين بها أشد التمسك . . حتى غدا شغفهم بالنقل والترجمة من أوكد مميزات ثقافتهم . وكان من فضلهم على الناس قاطبة ان نقلوا علوم الآخرين ودرسوها ، وعقبوا عليها ، واحتفظوا بالكثير مما ضاعت أصوله فعرفه الناس عن طريق التراجم العربية التي وصلتنا .

ولا أظننا في حاجة الى مزيد التأكيد على أهمية الترجمة وصلايين الحضارات ، واغناء للثقافات ، وتوسيعا لدائرة العلوم والمعارف ، إلا ان هناك أمراً لا مناص

من الإلحاح عليه بما يستحق ، لأنه هو الذي يشرع عملية الترجمة ويضعها موضع الضرورة ، ومن ثم يضع على عاتق المترجم مسؤولية جسيمة . إن الترجمة تتجه الى من يستحيل عليه قراءة المترجم في لغته الأصلية لجهله باللغة المترجم عنها ، ولقلة زاده منها فلا يقدر على فهم القضايا العويصة المكتوبة بها . بمعنى أننا لو افترضنا وجود مجتمع يعرف أفراده كل اللغات او اللغات الكبرى ، وهو وضع نظري صعب المنال ، لما كان ذلك المجتمع في حاجة الى الترجمة او ان حاجته إليها لا تزيد على الحرص على إغناء اللغة القومية وتطويعها لتعبر عن مختلف المعارف والعلوم . وتزداد الحاجة الى الترجمة كلما قلت المعرفة باللغات الى ان تصبح لا مناص منها لمن لا يعرف غير لغته الوطنية إلا اذا كان مكتفيا بذاته ، منكفئا على نفسه ، مقطوعا عن غيره ، وهذه أيضا وضعية نظرية كالوضعية المفترضة السابقة .

فالترجمة إذن هي رد الألسنة الى لسان والتمكين لمن اقتصر من الألسنة على لسان قومه في العلوم والمعارف والآداب ، حتى يفقه الكون ويعلم ما يعتمل في الثقافات الأخرى من تيارات وأفكار .

فهي تستدعي العلوم والمعارف الى دائرة هذا النوع من القراء ، في حين يتحرك نحوها من كان قادرا على قراءتها في مصادرها .

من هنا تتأكد مسؤوليتها ومسئولية القائم بها تجاه القارئ الفرد وتجاه المجموعة . إن المترجم مؤتمن على علم ومؤتمن على إيصاله في صورة تطابق صورته الأصل ، بدون زيادة ولا نقصان ولا تحريف ، ليفهم عنه القارئ ما نقل وكأنه قرأه في لغته ، حتى لا تكون معارفه عن الغير معدولة ، تقريبية ، او مشوهة فيحمل الأمور على غير ما يجب ان تُحمَل عليه ، ويبني على أساس واهٍ ويبقى محكوما عليه دائما بأن يكون في مرتبة دون مراتب المنقول عنهم .

لذلك اشترطوا في المترجم شروطا تبدو مجحفة ، وقامت في أنحاء الدنيا مدارس الألسن ، ومعاهد الترجمة ، وبيوت الحكمة لتعليم الناس هذا الفن

الراقي الذي يقوم من جملة ما يقوم على الثقافة والدربة وطول المراس وحذق الآليات . . ما ظهر منها وما بطن .

واكتفاءً بالكل عن الجزء ، وبالجمل عن التفاصيل نذكر بشروط أربعة لا يتيسر لترجمة أن تنهض بدونها مجتمعة .

١ - ان يكون حذقه للغة المترجم عنها في حذقه للغة المترجم إليها . والتسوية بين الحذقين ليست تسوية بالدون وإنما بما زاد على متعارف الأوساط مما لا يفوز به الا القلة من العارفين بدقائق اللغتين .

٢ - ان يكون عميق المعرفة دقيقها بالقضايا التي يطرحها النص المترجم ، محيطاً بفكر من كتبه ، مطلعاً على جملة ما كتب اطلاع الدارس الواصل .

٣ - ان يكون حرصه على دقة المعنى وسلامة الفكرة في وزن حرصه على ألا تكون ترجمتها نصاً متعثراً ، مقطوع الأواصر يبدو عليه الإعياء والتعب . فكثيراً ما ينسى المترجم أن النص المنقول في حاجة الى ان يقرأ قراءة عادية تتماشى وروح اللغة المنقول إليها . فمهما كان الاختلاف بين اللغتين شاسعاً ، ومهما كانت روحهما بعيدتين عن بعضهما غريبتين ، فإن المترجم والناقل الكفاء واجدٌ بينهما وجوه الصلة ومسالك استقامة العبارة فيجمع الى احترام المنقول احترام الناقل .

٤ - ان تكون له خبرة بالترجمة ومعرفة بصنوف الحيل التي يعتمد عليها المترجم ، لإخراج النص على أكمل وجه وأحسن صورة . فكم من شخص يعرف اللغتين وتكون قدرته في الترجمة دون شخص آخر لا يزيد علمه باللغتين على علمه ، بل قد ينقص قليلاً وذلك لمجرد أنه متدرب عليها عارفاً بمسالكها .

ونشك في أن كل هذه المعاني كانت ماثلة في ذهن الأستاذ الدكتور منذر عياشي عند الترجمة ، وقد عبر عن بعضها صراحة في مقدمة الكتاب (ص ٥ - ١٠) ، فهو ينقل الكتاب لـ «إرساء قواعد جسر يصل الفكر النقدي العربي المعاصر ببعض ملامح أكثر التيارات تجديداً في الفكر النقدي الغربي» (ص ٥) وهو يريد

ان يقدم للقارئ العربي «صورة مصغرة عن طريقة تفكير الرجل ومنهجه النقدي» (ص ٦) ، كما عبر بوضوح عن حرصه على ان يحقق الهدفين «بأكبر قسط من الدقة والموضوعية» (ص ٦) . والمواضيع التي اختار ترجمتها مواضيع تناسب وضع النقد في العالم العربي مشرقه ومغربه . «فنحن نعلم بكل الدقائق التي تدور في ساحة النقد في المشرق العربي ومغربه ، ونعلم ان أكثره غث بخس ، لا صلة له بالنقد ، كما ونعلم (كذا) ان أقله ثمين واعد وغيث معصر . فإلى هذا الأخير القليل ترجمنا لا إلى سواه» (ص ٦) .

والأكيد أيضا ان الأستاذ المترجم بذل جهدا كبيرا ولاقى من صنوف الصعاب والعذاب مالا يخفى على العارف بهذه النصوص ، المقدر لصعوبة نقل حملها المعرفي والوقوع في أفقها النظري ، والحق ان الناقل يلقي من العنت في نقل بعض المفاهيم المستحدثة ما يكاد يثنيه عن عزمه لولا حرارة الإيمان وتوهج العقيدة . لذلك نقدر هذا الجهد حق قدره ، ونكبر نية صاحبه إنجازاه .

لكن احترام الجهد لا يمنعنا من أن نقول كلمة الحق خدمة للعلم وتمتينا لثرى الأخوة التي تربطنا بالأستاذ الصديق .

فلقد كانت دهشتنا كبيرة بعد الفراغ من قراءة الترجمة ، ولفرط الدهشة اتهمنا النفس وقلبنا الفكر مرات في الجملة الواحدة ، وقابلنا النص بالنص ، وقابلنا ما نعرف عن أفكار الرجل بما نقرأ ، فكان البون شاسعا أحيانا ، وكانت الآراء تضيق بين الجملة والجملة وتذوب في ركام من الأخطاء أفسدت النص وبذلت ما به من أفكار واشتمل عليه من مواقف فجاء النص . . العربي عيبا ، متلعثما يكاد لا ينطق ، تعطل فيه القصد وغاب المقصد .

والأخطاء من الكثرة والتنوع بحيث يصعب تتبعها في كل الكتاب ، فلو فعلنا ذلك كانت القائمة طويلة مملّة للقارئ الذي لا تمهه خلافيات الاختصاص ، لذلك سنقتصر على ما ورد منها في فصل أساسي وُضع عنوانا على الترجمة بأكملها وهو : «مفهوم الأدب» . (ص ٣٥ - ٥٩) .

كما نقترح على القارئ ألا تصنف الأخطاء أنواعا وإنما ان تتبع الترجمة صفحة صفحة ، ونبرز في كل مرة ما نراه منها مهما .

١. الضوابط الشكلية

● تقوم الترجمة على جملة من الضوابط الشكلية يميل المترجمون الى إهمالها ، ويظنون أنها شكلية بمعنى ثانوية ، في حين ان المقصود انما هي الأمور المتعلقة بالشكل الخارجي للنص ، وكيفية اخراجه وتقديمه . وهي أمور لا بد منها لما يحصل عنها من الفائدة .

ومن أؤكد هذه الضوابط تدقيق الإحالات على النص الأصلي حتى يسهل الحصول عليه على من أراد ذلك ، وحتى يمكن للقارئ المتعقب أن يقارن بين النصين . والأمر في هذا الكتاب مهممل أو يكاد ، فيه عدم الدقة وفيه وجوه من الخطأ أيضاً .

يقول المترجم في المقدمة «إن هذا الكتاب الذي نقدمه لقراء العربية إنما هو في الواقع مجموعة من الدراسات اخترناها من كتاب «تزيفتان تودوروف» «مفهوم الأدب» (La notion littéraire) ، ثم أضفنا إليها دراسة أخرى (. . .) هذه الدراسة هي «العلاقات المجازية» (. . .) » (ص ٥) .

وهاك وجوها من الفائدة التي كانت تحصل لو جاءت الإحالة مضبوطة ، وجوها من عدم الدقة والخطأ .

ففي عنوان الكتاب بالفرنسية تحريف فهو في الأصل «La notion de littérature» والفرق واضح بين «المفهوم الأدبي» و«مفهوم الأدب» . ولئن لم يذكر شيئاً عن هذا الكتاب في هذه الصفحة ، فإنه أعاد ذكره بالصفحة التاسعة من المقدمة مكتفياً بإضافة سنة النشر . وهذا غير دقيق ، ولو كان دقيقاً لغنمنا منه علماً مفيداً ، يفهم قارئ الترجمة ، ولا يمكن إلا أن يفهم ، أن هذا الكتاب كتاب جديد لتودوروف ألفه صاحبه من سنوات (١٩٨٧) .

والحق أن هذا الكتاب إعادة لكتابات قديمة كان نشرها صاحبها بين « ١٩٧١ و ١٩٧٨ » . . في كتابين من كتبه المبتدعة وهما : «أنواع الخطاب» ١٩٧٨ و«شعرية النثر» ١٩٧١ ، وليس بين النصين تغيير يذكر ، فقد اختصر المؤلف الإحالات ودقق بعض الأمور في مواطن معدودة .

كل ما في الأمر نقل أغلب النصوص ، في نفس دار النشر ، من سلسلة إلى سلسلة . كان أغلبها في سلسلة «الشعرية» ، فأصبح في سلسلة «نقاط» ، وهي سلسلة أكثر رواجاً وأقل تكاليف . والعارف بالنشر عامة والنشر في فرنسا بوجه خاص يدرك ما يقف وراءه مثل هذه العملية .

ولم يكن من الصعب الوقوف على هذه المعلومات ، ففي قفا الصفحة الثالثة من بداية الكتاب إشارة إلى ذلك ، وقوانين النشر في فرنسا تلزم الناشر . . بوضع هذه المعلومات حتى يكون القارئ على بينة من محتوى الكتاب . . الذي يشتريه ، وحتى لا يشتري ماتم له اقتناؤه ، وحتى يقتصد إن تحدث عن مؤلفات الرجل .

والفصول المترجمة ستة ، ثلاثة منها غير واردة في الكتاب المذكور ، لا واحد كما يذكر المترجم . فمما ورد في كتاب «مفهوم الأدب» ثلاثة هي :

١ - «مفهوم الأدب» وهو في الأصل الفرنسي من صفحة «٩» إلى صفحة «٢٦» .

٢ - «الشعر من غير البيت» وهو في الأصل الفرنسي من صفحة «٦٦» إلى صفحة «٨٤» .

٣ - «مدخل إلى المحتمل» وهو في الأصل الفرنسي من صفحة «٨٥» إلى صفحة «٩٤» .

أما الثلاثة الباقية فلم ترد فيه . أشار المترجم إشارة غير دقيقة إلى مصدر واحد منها . . وهو «العلاقات المجازية» (ص ٦١ / ٨٥ من الترجمة) ، «وقال إنه ورد في مؤلف جماعي عن دلالة الشعر» (ص ٢٥) . وسكت عن الفصلين الباقيين : «القراءة - بناء» (ص ١١ - ٢٥ من الترجمة) . . و«البشر - القصص

ألف ليلة وليلة» (ص ١٢٩ - ١٥٠ من الترجمة) . ومن المفيد أن نلاحظ أن نص «القراءة - بناء» نُشر ضمن كتاب تودوروف «أنواع الخطاب» من صفحة «٨٦» إلى صفحة «٩٨» وأعيد نشره ضمن كتابه «شعرية النثر» الذي أخرجه سنة «١٩٧٨» . . . في سلسلة «نقاط» ، وهو نفسه إعادة لكتاب «شعرية النثر» . . . الذي نشر أول مرة سنة «١٩٧١» . . . ضمن سلسلة «بوييتيك» ، مضيفاً إليه ثلاث مقالات ظهرت ضمن «أنواع الخطاب» من بينها المقال المترجم .

أما «البشر - القصص» فوارد في طبعتي «شعرية النثر» وهو موجود في سلسلة «نقاط» المذكورة بين صفحتي «٣٥ و ٤٦» .

من واجب المترجم أن يمد القارئ بكل هذه المعلومات لاتصالها بالأصل المترجم ولما يحصل عنها من الفائدة ، ولأنها ستسهل اقتناء الأصول لمن أراد الأصول كما ذكرنا .

بل أن المترجم مدعو في كل فصل يترجمه أن يذكر مكانه من الكتاب وهو ما لم يفعله الأستاذ العياشي ، بل إن الحرص قد ذهب بالناس إلى ضرورة إثبات صفحات النص الأصلي . . . والصفحات المناسبة لها في الترجمة العربية . فإذا كان النص الفرنسي يبدأ صفحة «٩» ، وضع المترجم في الطرة الصفحة بين معقّفين [٩] ، ويعلن عن بداية الصفحة الموالية حيث انتهت به الأولى وهكذا . . .

وزيادة في الحرص على الأمانة في أداء المعنى ومراعاة لمن قد يقتضيه النص المترجم من وجوه التبديل على البنى الأصلية للغة المترجم إليها . . . بالتصرف فيها بالتقديم والتأخير والزيادة والحذف والإبدال ، وتعاقب الوظائف لزم أن يكون النص المترجم معرباً تمام الإعراب ، حتى لا نخلط بين الوظائف وندخل بين المحلات .

لكن أنى لنا ذلك والمطبعة العربية كسولة ، والطابع العربي وقارئ الكتاب ومروجه يقتصدون على حساب حياة اللغة ؟ فلنسنا إذن نلوم المترجم وإنما نشير إلى وضع لا بد من تجاوزه .

II . النص

جدول الأخطاء

ص - ٣٥ - (وتقابلها في الأصل ص ٩ إلى منتصف السطر الخامس قبل الأخير منها)

“mon interrogation portera, en premier lieu, non sur l'être même de la littérature, mais sur le discours qui, comme celui qui suit, tente d'en parler.”

«إذ سينصب تساؤلي في المكان الأول ، ليس على كينونة الأدب نفسها ولكن على الخطاب الذي يحاول . . أن يتكلم عنه وذلك كما سيأتي» .

في هذه الترجمة عدم دقة ، وزيف عن سَمَت العَرَب في بناء الجملة واضح .
● فالالتصاق بالنص أدى إلى نقل الأمور نقلاً حرفياً في قوله «في المكان الأول» ووجوه التعبير عن هذا بالعربية كثيرة كأن نقول : أبدأ بالسؤال عن ، أتناول بالسؤال أولاً ، أتناول بالسؤال بدءاً ، أشرع بالسؤال عن . .

● البناء على الناسخ «ليس» في الجملة أمر غريب ، والأولى أن تستعمل اللام النافية .

● الضمير العائد في «يتكلم عنه» . فالمفروض أن يعود على المضاف لا على المضاف إليه . . في التركيب الجزئي «كينونة الأدب» .

● لا مسوّغ في آخر الجملة لا للاستئناف ولا للحال على هذا النحو ، « وذلك كما سيأتي » ، زد على ذلك الخطأ في فهم الجملة الفرنسية . فليس في معناها إطلاقاً معنى المستقيل كما ذكر المترجم ، وإنما هو يشير إلى خطابه وقت التكلم ، ولذلك كان بالامكان ترجمتها بـ«شأن خطابي هذا» .

«ولكن من سيقول لنا إن الطريق المتبع لا يحتوي على فائدة تعادل نقطة الوصول» .

«mais qui nous dira si le chemin suivi n'a pas autant d'intérêt que le point d'arrivée».

● لا معنى في العربية لقوله : «ولكن من سيقول لنا» ، وهي إلى ذلك ليست ترجمة دقيقة لبداية الاستفهام في الجملة الفرنسية . وكان الأولى التفكير في المقابل العربي «من أدرانا» .

● «لا يحتوي على فائدة تعادل نقطة الوصول» لا يخلو هذا التركيب من ركاقة ، زد على ذلك عدم تقيده بالمعنى الدقيق . فالكاتب يستفهم مؤكدا معنى الاستفهام . ولذلك كان بالامكان ترجمة الجملة على هذا النحو : «لكن من أدرانا أن أهمية الطريق التي نسلك ليست في أهمية نقطة الوصول» ؟ .

«يجب أن يكون البدء شكّا بشرعية مفهوم الأدب : إذ ليس مسلما به لأن الكلمة موجودة أو لأنها مستعملة في المؤسسة الجامعية» .

«Il faut commencer par mettre en doute la légitimité de la notion de littérature: ce n'est pas parce que le mot existe, ou qu'il est en usage dans l'institution universitaire, que la chose va de soi.»

في هذه الترجمة وجوه من عدم الدقة والخطأ :

● إخراج الجملة إخراجا فاعليا والاضطرار إلى بناء الفاعل على الجملة المصدرية «أن يكون . . .» أصاب الترجمة بالاضطراب ويتبين بوضع المقابل العربي البسيط :

«علينا أن نبدأ بالشك في» . وإلى أن يجدّ جديد ، فالشك في والريب في لا

«ب» .

● عدم تقدير معنى التنقيط في الفرنسية ، فللتنقيط في هذه الجملة وظيفتان ، هما الربط والتفسير . وقد أدى المترجم الوظيفتين بـ «إذ» فما فائدة الاحتفاظ بالتنقيط إذن ؟

● إخراج الجملة بعد إذ خرجا يختلف تماما عن الجملة الفرنسية ، وهذا خطأ في الفهم خطير . . نفسه بذكر الترجمة اللاحقة .

«فليس وجود الكلمة في اللغة ، وجريانها في الاستعمال بالمؤسسات الجامعية بكافين للقطع بضرورة وجوده» . . (الضمير في وجوده يعود على مفهوم الأدب) .

“On n’a pas encore fait l’histoire complète de ce mot et de ses équivalents dans les différentes langues et aux différentes époques; mais un coup d’œil même superficiel sur la question révèle qu’il n’a pas été toujours présent. Dans les langues européennes, le mot “littérature” dans son sens actuel, est tout récent...”

«...» ولكن نظرة سطحية في الموضوع تكشف لنا أنها لم تكن حاضرة دوما ، ذلك لأن كلمة «الأدب» بمعناها الحالي) .

أثبتنا النص الفرنسي كاملا وأثبتنا جزءاً من الترجمة ليتبين الخطأ . وهو خطأ في فهم الجملة الفرنسية نتج عنه قلب المعنى تماما . فالعارف بالفرنسية يتبين أن بنية الاستدلال في الجملة تقوم على الانتقال من العام إلى الخاص . وأن الخاص تمثيل لا تفسير . وإذ لم يفهم المترجم هذا أخرج الجملة الثانية تفسيرا للأولى وتعليلاً بقوله : «ذلك لأن» فسبب ما تقدم ما تأخر ، في العربية ، وهذا ضد المعنى المقصود ، ولذلك يكتفى هنا بالعطف كأن نقول مثلا :

«فكلمة أدب في اللغات الأوروبية بمعناها الحالي حديثة عهد ، يكاد تاريخها لا يترد إلى أبعد من القرن الثامن عشر» .

ص ٣٦ : (وهي في الأصل الأسطر الباقية من ص - ٩ - ومتتصف الصفحة - ١٠ - تقريبا) .

«ونتيجة لذلك لا تعرف أيضا الكلمات التي تميز بين الجنس والنوع» .
 «et donc aussi les mots qui designent le genre plutôt que l'espèce» .

● من الصعب ترجمة الجملة إلى العربية ، لكن تجنب الصعوبة لا يكون بإفساد المعنى كما هو الحال في الجملة المقترحة . وهذا النوع من التعبير ، على صعوبته ، يمكن ترجمته بقولنا : « (. . .) كلمات تكون بالجنس . . ألصق منها بالنوع » .

«إذ من يجرؤ اليوم أن يفصل بين ماهو أدب وبين مالا يمت بصلة إليه ؟ فهناك منوعات كتابية لا تحصى تعرض نفسها علينا ضمن منظورات مختلفة جداً» .
 «qui oserait trancher aujourd'hui entre ce qui est littérature et ce qui ne l'est pas, face a la variété irréductible des écrits qui s'offrent à nous, dans des perspectives infiniment différentes.»

ترجمة الجزء الثاني من الجملة فاسدة . . تقوم على سوء تقدير لبنية الجملة الفرنسية ، فالاستفهام المقصود به في الفرنسية الاستبعاد . . مرتبط بعضويا بالجزء الثاني من الجملة المبدوء بـ «à face» ، في حين أخرجت الجملة الثانية في الترجمة على القطع . زد على ذلك التعثر في اللغة والبقاء في إيسار التركيب الفرنسي . . مما نتج عنه جملة ليس لها من العربية إلا المظهر الخارجي ، وليس لها من المعنى شيء .

والغريب أن ترجمة هذا النوع من الجمل متيسر في العربية . . فهناك نموذجاً :
 «فمن منا في مقدوره الآن الفصل فصلاً قاطعاً . . بين ما هو أدب وماليس
 أدباً . . حيال هذا التنوع الجامح . . لما يُعرض علينا من أصناف الكتابة السائرة
 في مسالك مغرقة في الاختلاف ؟» .

ص ٣٥ - ٣٦ : (نصف الصفحة العاشرة في الأصل إلى نهاية الفقرة الثانية منها)

“Une entité “literature” fonctionne dans les relations intersubjectives et sociales, voilà ce qui semble incontestable. Soit. Mais qu’a-t-on prouvé par là Que, dans un système plus vaste, qui est telle société, telle culture, il existe un élément identifiable, auquel on se réfère par le mot “littérature.” A-t-on démontre en même temps que tous les produits particuliers qui assument cette fonction participent d’une nature commune, que nous avons également le droit d’identifier. Nullement.”

«يعمل الكيان ضمن علاقات شخصية متداخلة كما يعمل ضمن علاقات اجتماعية ، ها هنا أمر يبدو لا اعتراض عليه ، فليكن ، ولكن على أي شيء تم البرهان هنا ؟ لقد تم على أنه ضمن نظام أكثر اتساعاً ، والذي هو مجتمع ما أو ثقافة ما ، ثمة عنصر متميز نرجع إليه عندما نستخدم كلمة «الأدب» ، فهل تم البرهان في الوقت نفسه . . أن كل المتوجات الخاصة التي تضطلع بهذه الوظيفة تشترك في طبيعة عامة ويحق لنا أيضاً أن نميزها ؟ لا أعتقد أبداً . . .

الفقرة الفرنسية معقدة ، طويلة ، متفرعة طول الفكرة المعبر عنها وتفرعها . لذلك جاءت ترجمتها مضطربة في بنيتها العربية ومعناها ، وتقترح بياناً لما فيها من اضطراب إعادة ترجمتها :

«فالقول بوجود كيان أدبي فعّال في العلاقة بين المتخاطبين ، وفي العلاقات الاجتماعية أمر يبدو لا شك فيه ، نعم . ولكن علام يدل ذلك ؟ على أننا نجد ضمن نظام أوسع ، هو نظام المجتمع أو الثقافة ، عنصراً يمكن عزله . . نشير إليه بلفظة «أدب» . أفي هذا برهان على أن كل صنوف الإنتاج الخاصة المؤدية إلى نفس الوظيفة ذات طبيعة مشتركة ، من حقنا أيضاً عزلها والتعرف عليها ؟ قطعاً ، لا .

ص ٣٨ : (من منتصف ص ١١ بالأصل إلى نهاية السطر الرابع قبل الأخير من نفس الصفحة) .

«ولكن اذا دققنا النظر فسرى أن الكيان البنيوي لا يتناسب بالضرورة مع الكيان الوظيفي الأكيد» .
 “A l’entité fonctionnelle incontestable (admettons-le pour l’instant ne correspond pas forcément une entité structurale.”

ترجمة هذه الجملة غريبة محيرة ، ففيها زيادة لا نجدها في النص الفرنسي : «ولكن اذا دققنا النظر» ولا موجب لها . وفيها سهو عن ترجمة ما كانت تجب ترجمته : . . «ما هو بين قوسين في الفرنسية» . اللهم إلا اذا كان الزائد ترجمة للنقص !! وفيها خطأ في فهم الجملة الفرنسية نتج عنه فساد المعنى المترجم . وكان يمكن أن تكون الترجمة على هذا النحو :
 «ليس للكيان الوظيفي وهو كيان لا نزاع فيه ، (ولنسلم بهذا إلى هذا الحد) ليس له بالضرورة كيان بنيوي يوافقه» .

«وهنا نرى خلافا في وجهة النظر بالأحرى وليس خلافا في الموضوع» .
 “c’est là une différence de point de vue plutôt que d’objet.”

ليست الجملة عربية ولا نفهم مسوغات توسط «بالأحرى» بين الفرعين ،
والحق أن ترجمة الجملة ميسورة :

«والخلاف هنا خلاف في وجهة النظر أكثر مما هو خلاف في موضوع النظر» .

«وإن كان هذا يدعونا لكي نبحث ، (bien qu'elle nous incite à chercher si
tel n'est pas le cas). فلعل الأمر ليس كذلك» .

في هذه الجملة سوء فهم لما جاء بعد أداة الشرط الفرنسية «si» ومافي هذه
الجملة لا ينفصل عن الجملة التقريرية التي سبقتها ، حيث وقع القطع بعدم
تلازم الكيان الوظيفي والكيان البنيوي ، فعدم التلازم هذا يدفع إلى البحث عما
إذا كان الأمر بالفعل هكذا أم أنه عكس ذلك :

«وإن كان الأمر يدفعنا إلى البحث عما إذا لم تكن الأمور كذلك» .

«ومادام الحال هكذا ، فإن التعريفات الوظيفية للأدب تكون
بما يفعله الأدب ، وليس بالأحرى من حيث هو كائن» عديدة جدا .
“Or, les définitions fonctionnelles de la littérature (par ce que elle - ci fait, plu-
tot que parce qu'elle est) sont très nom- breuses.”

لم ينتبه المترجم إلى أن ماجاء بين قوسيين في الجملة الفرنسية تفسير وزيادة
توضيح . . وليس أحكاما وجملا مستأنفة ، لذلك جاءت الترجمة العربية في غاية
الفساد . ونقترح قراءتها على هذا النحو :

«يبقى أن تعريفات الأدب الوظيفية (وهي تعريفات يعتد فيها بما يفعله
الأدب قبل الاعتراف بما هو في ذاته) كثيرة جدا .

ص ٣٩ : (في الأصل ، الثلاثة أسطر الأخيرة من «ص ١١» إلى أواسط الفقرة
الثالثة من ص ١٢)

«الشعر هو أساس الكائن عبر
«la poésie est la fondation de l'être par
la parole.»
الكلام» .

اختار المترجم من معاني الكلمة الفرنسية "fondation"
أقل المعاني تمثيلاً مع جملة «هيدجر» المشهورة ، فالمقصود هنا ليس
الأساس الثابت وإنما عملية التأسيس والفعل الذي يبني الكيان
باستمرار :

« الشعر تأسيس الكيان بالكلام »

« ولكى تكون ثمة وظيفة انطولوجية
«Pout être fonction ontologique, elle
n'en reste pa moins une fonction.»
لن تبقى على الأقل هناك وظيفة» .

لم يفهم المترجم التركيب الفرنسي ، فخرج عن المعنى المقصود تماماً ،
وجاء بجملة غريبة البنية غريبة المعنى . والأولى أن يقال :
«أما أنها وظيفة أنطولوجية ، فلا يمنع كونها وظيفة على كل حال» .

وهناك متشائمون (. . .) وأستطيع
«Bien d'autres optimistes m'ont déjà
précédé dans cette voie, et je peux par-
tir des reponses qu'ils ont suggerées.»
أن أنطلق من الأسئلة التي
اقترحوها .

الخطأ هنا يصعب تعليله ، فلقد وقع بمناسبة عبارات فرنسية جارية
يعرفها المبتدئون فـ "optimiste" في الفرنسية تعني المتفائل و "réponse"
تعني الجواب !!

ص ٤٠ : (من منتصف ص/١٢) بالأصل إلى آخر الفقرة الأولى من صفحة
(١٣) .

“On peut supposer que c’est elle qu’a en vue Aristote lorsqu’il constate premièrement, que la représentation poétique est parallèle à celle qui se fait “par les couleurs et les figures”.

«ولكن يمكن أن نفترض أنها التعريف الذي رآه أرسطو عندما تحقق أولاً أن التمثيل الشعري مساوق للتمثيل الذي تصنعه «الألوان والصور» .

في هذه الترجمة تعابير لا تقع على ما أراده كاتب الجملة الفرنسية فـ“avoir en vue” في الفرنسية لا تدل على ما قاله المترجم ، وإنما على حضور شيء وقت القيام بشيء آخر . والفعل “constater” لا يعني «تحقق» و«تحقق» . وإنما يعني بالأحرى «لاحظ» و«عاین» ، ويمكن ترجمة الجملة على النحو الآتي :

«وجائز أن نفترض أنه التعريف الذي كان ماثلاً في ذهن أرسطو ، عندما لاحظ أولاً ، أن تمثيل الشعر مواز لما يحصل منه بالألوان والصور» .

“Les phrases littéraires ne designent pas les actions particulières, qui sont les seules à pouvoir se produire réellement”.

«لا تشير الجمل الأدبية إلى الأفعال الخاصة والسبب لأن هذه الأفعال هي وحدها قادرة على إنتاج نفسها واقعياً» .

الغريب أن المترجم لم يعد بمناسبة هذه الجملة والجملة السابقة إلى ترجمات العرب لهذه الفقرة من كتاب «الشعر» لارسطاطاليس ، ولو رجع إليها لفهم الأمر على وجهه ، ولتجنب مثل هذه السقطات في الترجمة ، معروف أن ارسطاطاليس يقارن هنا بين الشعر والتاريخ . وأن العرب القدامى ترجموا “les actions” «بالوقائع» . وقد فهموا أن الوقائع تقع لا «تنتج نفسها» كما ذكر ، ففعل “se produire” في الفرنسية معناه «وقع» :

«لا تشير الجملة الأدبية إلى وقائع مخصوصة قادرة على أن تجري حقا» .

«ولكن هذا ليس عدلاً» . “Mais cela n'est pas juste”.

لا وجه للعدل هنا . فالكاتب يدفع رأي «نورثروب فراي» ويخطئه .

«ولقد لاحظ المنطقيون الحديثون الأول كـ«فيرج» مثلاً أن النص الأدبي لا يخضع إلى اختيار عن الحقيقة» .
 “Les premiers logiciens modernes (Frege, par exemple) avaient déjà remarqué que le texte littéraire ne se soumet pas à l'épreuve de vérité”.

لا نستبعد الخطأ المطبعي في آخر الجملة ، فلعل المترجم أراد «اختبار» فأخرجت المطبعة «اختيار» ولكن مع ذلك تبقى الجملة غير عربية .
 وكأن المترجم لا يعرف أدبيات البلاغيين وأهل الميزان ، فلو كان يعرفها لقال :

«ولقد لاحظ المناطقة المحدثون الأول (. . .) أن النص الأدبي لا يوزن بموازين الصدق والكذب» .

ص ٤١ : (بقية صفحة ١٣)

«إذ يمكن لنا أن نتساءل ، فلعلنا هنا قد قمنا بعملية إبدال لنتيجة من نتائج كائن الأدب وضعناها موضع تعريفه» .
 “On pourrait se demander si l'on n'est pas en train ici de substituer une conséquence de ce qu'est la littérature à sa définition”.

التركيب ليس عربياً ، والجملة غير تامة ، لأن الإبدال يقتضي مبدلاً ومبدلاً منه . وجملة «وضعناها موضع تعريفه» . . لا تكون مبدلاً منه لأنها مُنزلة . . منزلة النعت «لنتيجة» .

ولذلك نقترح هذه الترجمة :

«قد نتساءل عما إذا لم نكن ، هنا ، نستعيز عن تعريف الأدب بنتيجة من نتائج البحث عن هويته .

“Il ne faut pour cela rien changer dans sa composition, mais simplement se dire qu’on la lit “comme” de la littérature”.

«من أجل هذا يجب أن لا نغير شيئاً من تركيبها ولكن يجب أن نقول لأنفسنا فقط أننا لا نهتم بحقيقتنا لأن قراءتنا لها تتم كقراءتنا لشيء أدبي» .

في الترجمة خطأ ن بارزان . ففي الجملة الأولى علق تحقيق الغاية «من أجل هذا» . . بوقوع فعل الوجوب ، فأصبح المعنى أن قراءة الحكاية قراءة أدبية تتم إن لم نغير شيئاً من تركيبها ، في حين أن المقصود هو أنك تستطيع أن تقرأ حكاية قراءة أدبية «دون أن يقتضي ذلك التغير من تركيبها» .

والخطأ الثاني بناء الجملة الأخيرة بناء التعليل ، «لأن قراءتنا لها . . . » وهذا غلط محض ، وليس في الجملة الفرنسية ما يدعوا إليه ، بل إننا نستغرب أن ذهب المترجم إلى هذا المعنى .

«ولا يلزم عن ذلك إدخال أي تغيير على بنيتها ، بل يكفي ، أن نقول لأنفسنا ، إننا لا نهتم بصدقها وأننا نقرأها كما نقرأ الأدب .

“On aurait envie de dire que, tout comme la phrase romanesque n’est ni vraie ni fausse bien qu’elle decrive un événement, la phrase poétique n’est ni fictive ni non fictive; (....).”

«وأود أن أقول إن كل شيء يشبه الجملة الروائية فهي ليست صواباً ولا غير متخلية» .

الجملة معقدة ومن حق المترجم ألا يفهم ، فلقد أتعبته الجملة فقفز على سطر كامل من النص الأصلي . وطبعاً جاءت الجملة العربية مشوهة .

ويمكن ترجمتها على هذا النحو :

«ونود أن نقول إن الجملة الشعرية لا هي تخيل ولا هي لا تخيل شأنها شأن الجملة الروائية ، فهذه ليست صادقة وليست كاذبة رغم دورانها على أحداث ووقائع» .

ص ٤٢ : (ص ١٤ من الاصل إلى السطر الرابع من الفقرة الثالثة) .

“si tout ce qui est habituellement considéré comme littérature n’est pas forcément fictionnel (...)” .

فإذا كان كل شيء يدخل في عداد الأدب هو بالضرورة تخيليي (. . .)

الترجمة تعكس المعنى تماماً :

«فإن لم يكن ما يعتبر في العادة أدباً تخيلياً بالضرورة فإن (. . .)»

ص ٤٣ : (ص ١٤ من السطر الرابع من الفقرة الثالثة إلى منتصف الفقرة الثانية من صفحة ١٥) .

“ce qui revient à reprendre le terme à définir à l’intérieur même de la définition” .

«وهذا يعني إعادة تعريف المصطلح في داخل التعريف» .

يشير المؤلف هنا إلى قضية منطقية معروفة تقضي بالآلا يكون المعرف أداة التعريف كمن يعرف الماء بالماء .

فتكون ترجمة الجملة :

ومعنى ذلك استعمال اللفظ المقصود بالتعريف في متن التعريف ذاته .

«إلا أنه في بعض نواحي القرن الثامن "Quelque part, au XVIII siècle, un renversement s'opère, (...)" .
عشر حدث تغيير ما» .

لم يابه المترجم لمعنى الفاصلة فأخرج الجملة في العربية مخرجا غريبا بناه على
إضافة غير مقصودة : «نواحي القرن الثامن عشر» . ثم إن ترجمة
"renversement" بتغيير ترجمة دون المعنى قوة .

ونقترح الترجمة الآتية :

«وفي مكان ما ، في القرن الثامن عشر ، جد انقلاب (. . .)»

«En 1746, par ait un ouvrage d'esthétique qui resume le sens commun de l'époque: Cesont les Beux-Arts reduits à un même principe de l'abbé Batteux;
(...) En 1785, un autre titre lui fait écho: c'est l'Essai de reunion de tous les beaux-arts et sciences sous la notion d'accomplissement en soi de Karl Philipp Moritz».

«ففي عام ١٧٤٦ ظهر كتاب في علم الجمال لخص المعنى المشترك للعصر . إنها الفنون الجميلة ، وقد ردها الراهب باتو إلى مبدأ واحد (. . .)
كما ظهر عام «١٧٨٥» عنوان آخر لكارل فيليب مورد تيزهو : بحث اجتماع كل الفنون الجميلة والعلوم تحت مفهوم الانجاز لذاته» .

ما سطرناه جاء في الأصل بخط مختلف إشارة إلى كونه عناوين كتب . فليس
يحق للمترجم التصرف فيها ، كما لاحظنا ذلك في الترجمة . فيكون عنوان
الكتاب الأول : «الفنون الجميلة وردها إلى مبدأ مشترك» أو «رد الفنون الجميلة
إلى أصل واحد» . . .

أما عنوان الكتاب الثاني فقد أخطأ في ترجمته فـ"accomplissement" المستعملة هنا لا تعني الانجاز وإنما تعني بلوغ الكمال أو الاكتمال . ونقترح ترجمته على هذا النحو .

«محاولة لجمع الفنون الجميلة والعلوم في مفهوم الاكتمال» .

«وتفوق هنا فعل «أعجب» على فعل
"plaire" l'emporte ici sur
"instruire".
«علم» ؟!

فليسمح لي الأخ المترجم هنا أن أتهمه بعدم التمكن من اللسان الفرنسي ، وقلة الاطلاع على الثقافة العربية . فما وُضع بين ظُفَريْن في الجملة الفرنسية هو أفعال مستعملة استعمال الأسماء ، فيقول الفرنجية "Le plaire" ودليل الإسمية إدخال أداة التعريف عليه . إذن فلا مجال هنا للتحدث عن «فعل» مرتين . ثم إن المطلع على الآداب القديمة والآداب العربي منها على وجه الخصوص ، يعرف أن ثقافتنا قد اهتمت بزواج «الإفادة» و«الإمتاع» اهتماماً لا مثيل له . ولذلك نترجم الجملة على هذا النحو :

«لقد أصبح الإمتاع هنا مقدماً على الإفادة» .

«وصار مفهوم الجميل الآن يعرف
بطبيعته اللانفعية ، وذلك بعد أن
le beau se definit maintenant par sa nature non utilitaire".
يخلط مع النفعي» .

تقوم الجملة الفرنسية على تقابل بين زمنين : ماضٍ عبر عنه بـ"avoir été" وحاضر دلت عليه أساساً صيغة الفعل "se definit" و"maintenant" وقد فهم المترجم ذلك إلا أن استعمال المضارع في آخر الترجمة أدى إلى فهم معكوس . اللهم إلا أن يكون «الناسخ» قد سقط عند الطباعة .

وهاك ترجمة الجملة :

«فبعد أن كان الجميل يخلط بالنافع أصبح الآن يعرف بطبيعته المجانية» .

ص ٤٤ = (متصف ص ١٥ في الأصل إلى بداية الفقرة الثانية من ص ١٦) ،

“si une oeuvre d’art avait pour seule
raison d’être d’indiquer quelque chose
qui lui est exterieur, elle deviendrait
par la même accessoire”.

إذا لم يكن للعمل الفني من سبب في
وجوده إلا أن يدل على شيء خارج
عنه فإنه يصير بهذا عبارة عن قطعة
غيار» .

ترجمة الجملة مقبولة لولا هذه النهاية المخرجة . . التي يختار المرء في سببها .
فما أبعد كلمة “accessoire” عن قطعة الغيار . فهي في الفرنسية تقابل كلمة
“principal” مقابلة الأساسي والثانوي في العربية . فالأثر الذي هذا شأنه يصبح
«أثراً ثانوياً» . . لا قطعة غيار .

ص ٤٥ = (من بداية الفقرة الثانية من صفحة ١٦ إلى السطر الخامس قبل
الأخيرة منها) .

“Mais, très tôt, la visée fonctionnelle a
été complétée par un point de vue
structural: un aspect de l’oeuvre, plus
que tous les autres, contribue à nous la
faire percevoir en elle - même, c’est son
caractere systématique.”

«ولكن الهدف الوظيفي ألحق في
وقت مبكر ، بالرؤية البنيوية فأخذ
وجود العمل يساهم أكثر مما تبقى في
جعلنا نلاحظه لذاته وهذه هي سمته
النظامية»

الحق أن قارئ الترجمة العربية لا يفوز بمعنى لتداخل الأمور وورود
التراكيب على غير نظام . نعم إن الجملة الفرنسية معقدة ، والفكرة دقيقة لكن
تلك محن الترجمة .

وهذه ترجمة الجملة :

«إلا أنه وقع منذ وقت مبكر جدا اتمام المقصد الوظيفي بوجهة النظر البنيوية [وقالوا] إن مظهرها من الأثر يساهم أكثر من بقية المظاهر في جعلنا ندركه كموجود في ذاته ، هذا المظهر هو انتظامه وطبيعته النسقية» .

«وقد سبق لديدرو أن عرّف الجميل بالنظام وبالشكل وهذا أمر تجاوزه اسم البنيوية» .
 “Diderot définissait déjà le beau par le système, par la suite, on remplacera le terme de “beau” par celui de “forme”, qui à son tour, sera évincé par” structure”.

الترجمة غالطة وغير أمينة . فليس ديدرو هو الذي عرّف الجميل بالشكل ، وإنما الناس بعده عوضوا كلمة «الجميل» بكلمة «الشكل» . وهذا الخطأ سببه أن المترجم لم يفهم معنى التنقيط في الجملة ، ولم يفهم العائد عليه الفعل في “on remplacera” ثم إنه لم يفهم ماجاء بعد ذلك فوضع الأمور بدون تدبر .

ويمكن ترجمة الجملة على هذا النحو :

«وقد سبق ليدرو أن عرّف الجميل بالنظام ، ثم عُوضت لفظة «جميل» بلفظة «شكل» وهذه بدورها ستُقصيها لفظة «بنية» وتأخذ مكانها» .

“Ce n’est pas seulement dans les discours habituellement comparés à la littérature- ainsi la publicité- que l’on observe une organisation rigoureuse et, même, l’emploi de mécanismes identiques (rime, polyémie, etc;) mais aussi dans ceux qui en sont, en principe, les plus éloignés”.

«فليس فقط في الخطاب المقارن عادة بالخطاب الأدبي -والدعاية من ضمن ذلك - نلاحظ نظاما دقيقا ، أو في أواليات متطابقة مثل (القافية، تعدد المعاني . إلخ) ولكن أيضا في تلك التي هي أكثر بعداً من حيث المبدأ» .

في الترجمة خطأ بارزان في فهم الجملة الفرنسية ، فقد جعل المترجم «الأوليات المتطابقة» معطوفة على «في الخطاب المقارن عادة . . » ودليل ذلك استدعاؤه نفس حرف الجر «في» بعد أو . بينما هي معطوفة في الجملة الفرنسية على «نظاما» . ثم إنه جعل «البعد» في آخر الجملة من حيث المبدأ ، بينما ورد ذلك في الفرنسية بين فاصلين وترجم عادة بـ«مبدئيا» .

ونقترح ترجمة الجملة على هذا الشكل :

«فليس الانتظام الصارم بل استعمال بعض الآليات المطابقة لآليات الأدب . . (كالكافية وتعدد الدلالات وما إليهما) . . وقفا على المخاطبات التي جرت العادة بمقارنتها به شأنه الدعاية مثلا ، وإنما نجد ذلك أيضا في أنواع من المخاطبات ، هي ، مبدئيا ، من أبعد ما يكون عن الخطاب الأدبي» .

ص ٤٦ = (من آخر صفحة ١٦ بالأصل إلى السطر الثالث قبل الأخير من الفقرة الأولى بصفحة ١٧) .

“Son hypothèse aboutie à une impasse, non par manque de preuves, mais plutôt par surabondance: dans un poème raisonnablement long on peut trouver inscrit n’importe quel nom”.

«وتقوده هذه الفرضية إلى طريق مسدودة ، وليس ذلك بسبب نقص البراهين ، ولكن بسبب جوهرها : ففي قصيدة طويلة نسبيا نستطيع أن نعثر على اسم من الأسماء مكتوبا فيها» .

في هذه الترجمة ثلاثة أخطاء أساسية .

- لا مسوغ لاستعمال المضارع في بداية الجملة . فالمؤلف يتحدث عن قضايا تاريخية ، والحكم في الجملة الفرنسية قاطع في الماضي .
- ليس لكلمة “surabondance” الفرنسية علاقة بمفهوم الجوهر .

● ليس المعنى أننا نعثر على اسم من الأسماء وإنما على أي اسم من الأسماء .

ونقترح تعويض الترجمة المقترحة بهذه :

«وقد أدت به هذه الفرضية إلى طريق مسدودة لا من نقص في البراهين ، ولكن من كثرتها كثرة مفرطة فمن الممكن أن نجد في قصيدة معقولة الطول أي اسم من الأسماء مرسوما فيها» .

ص ٤٧ = (وما تبقى من ص ١٧ ونهاية القسم الأول بصفحة ١٨) .

“mais ce système ne rend pas le langage romanesque “opaque”. Bien au contraire, ce dernier sert (dans le roman européen classique, tout au moins) à représenter des objets, des événements, des actions, des personnages;

«ولكن هذا النظام لا يجعل اللغة الروائية «غير شفافة» إنه على العكس من ذلك يؤدي «في الرواية الأوروبية الكلاسيكية على الأقل» إلى عرض المواضيع والحوادث والشخصيات» .

في هذه الترجمة خطأ أساسي . . يقوم على قلب المعنى لعدم توزيع الافعال على الفاعلين بما يقتضيه التركيب الفرنسي . ففاعل الفعل “rendre” هو «النظام» ، أما فاعل “servir” فهو «اللغة» لا النظام كما جاء في الترجمة ، والأمر واضح في الفرنسية إذ بين المؤلف الفاعل بقوله “ce dernier” والأخير المشار إليه هو “le langage” .

ص ٤٨ = (من بداية الفقرة الثانية من ص ١٨ إلى منتصف السطر السادس قبل الأخير منها) .

“A notre époque, plusieurs tentatives ont été faites pour amalgamer

«لقد قامت في عصرنا هذا محاولات عدة لدمج التعريفين

les deux définitions de la littérature. Mais comme aucune d'entre elles n'est, prise isolement, satisfaisante, leur simple addition ne peut guère nous faire avancer; pour remédier à leur faiblesse, il faudrait que les deux soient articulées (...)"

معا . . . ولكن بما أن أي واحد من التعريفين لم يؤخذ بمعزل عن الآخر ولم يكن مرضيا فعلا ، فإن إضافة الواحد إلى الآخر لا تقودنا نحو تقدم يذكر ، ولكي يتم تلافي الضعف فيهما يجب أن يكونا منفصلين (. . .) .

في هذه الترجمة ثلاثة أخطاء في المعنى :

- إن تعريف الأدب غير التعريف الأدبي ، وما وقع دمجها في النص الفرنسي تعريفَي الأدب لا التعريفين الأدبيين .
 - «لم يؤخذ بمعزل عن الآخر» نُزل في الجملة العربية منزلة الخبر للناسخ «أن» في حين نُزل مقابلها في الفرنسية منزلة الاعتراض الدال على الإمكان .
 - معنى "articulées" في الفرنسية ليس الانفصال ، وإنما هو الاتصال بالتمفُّصْل . أي هو ترابط التعريفين مع استقلال الواحد منها عن الآخر .
- ونقترح ترجمة الفقرة على النحو الآتي :
- «لقد قامت في عصرنا محاولات عدة لدمج تعريفي الأدب [المذكورين] ، لكن بما أنه ليس من بين التعريفين تعريف إن اقتصرنا عليه أرضى حق الإرضاء ، فإن مجرد الجمع بينهما لا يُعيننا على التقدم في المسألة تقدما يذكر . ولتلافي ما يعتورهما من نقص كان يجب أن يكونا مترابطين (. . .) .»
- ص ٤٩ = (ما تبقى من صفحة ١٨ ونهاية السطر الخامس من الفقرة الثالثة من صفحة ١٩) .

“Suit cependant une autre distinction, qui, en apparence, continue l’opposition entre usage courant et usage littéraire .

«إلا أنه يتابع اتجاهها آخر يبدو في ظاهره أنه يتابع التعارض بين الاستعمال العادي والاستعمال الأدبي» .

الترجمة خطأ في تقدير عناصر الجملة وفي معنى بعض الكلمات . ففاعل الجملة الفرنسية هو ما جاء في الترجمة مفعولاً به «اتجاهها» ، وقد أدى ذلك إلى قلب المعنى المقصود . ثم إن “distinction” في الفرنسية ليست الاتجاه .

ونقترح ترجمة الجملة على النحو الآتي :

«إلا أنه يأتي ، إثر ذلك ، وجه للتفريق آخر يواصل في الظاهر المقابلة بين الاستعمال العادي والاستعمال الأدبي» .

ص ٥٠ = (ما تبقى من صفحة ١٩ وبداية الفقرة الثانية من صفحة ٢٠) .

“l’opposition sous-jacente est entre orientation externe (vers ce que les signes ne sont pas) et interne (vers les signes eux-mêmes, vers d’autres signes). Les oppositions entre centrifuge et centripète, entre phrases descriptive et littérale, entre symbole-signes et symbole-motifs, sont coordonnées à la première distinction. C’est l’orientation interne qui caractérise l’usage littéraire. Remarquons en passant que Frye, pas plus que Wellek,

«إن التقارب التحتي قائم بين توجه خارجي (نحو شيء لا تكونه الإشارات) وتوجه داخلي (نحو الإشارات نفسها ، ونحو إشارات أخرى) وأن المقابلات بين مركز نابذ ومركز جاذب ، بين جمل وصفية وجمل فصحي ، بين رموز إشارية ورموز تعليلية تتسق مع التمييز الأول . ولذا فإن التوجه الداخلي هو الذي يميز الاستعمال الأدبي . ويجب أن نلاحظ أن كلا من فراي وويليك لا يؤكد البتة الحضور المطلق لهذا

التوجه في الأدب ولكنها يشير ان إلى
 n'affirme jamais la presence exclusive
 de cette orientation en littérature,
 mais seulement sa prédominance.

تبدو الترجمة للقراءة الأولى مقبولة لا تحتاج إلا إلى بعض التدقيق في العبارة والتحسين في المظهر والشكل ، إلا أن القراءة الفاحصة تكشف عن وجوه من الخروج عن النص الفرنسي بعضها خطر :

فترجمة "littéral" بـ «فصحى» يؤدي في العربية إلى الحيرة والخلط ، لأن اللفظة مستعملة عندنا في وضع لغوي خاص للتفريق بين مستويين من نفس اللغة ، هما الفصحى / العامية ، الفصحى / الدارجة ، الفصحى / غير الفصحى . لذلك فكل جملة وكل كلام مهما كان اتجاهه ينعت بالفصحى إن لم يكن عاميا أو دارجا أو غير فصيح . لذلك فلا سبيل إلى المقابلة بين جمل وصفية / جمل فصحية . زد على ذلك أن هذه الصفة تستعمل في الفرنسية وفي الأدبيات اللسانية للاستعمال العادي الخالي من المجاز ، أي الاستعمال الذي كان العرب ينعتونه بـ «العاري» .

وأخطر منه ترجمة "motif" بالتعليل . إنه لا يكفي في مثل هذا النوع من النصوص أن يفتح المترجم معجما لغويا ويختار المعنى الذي يصادف . نعم إن من معاني هذه الكلمة في الفرنسية معنى العلة والسبب ، ولكن لا علاقة بين هذا المعنى وبين المعنى الذي علق بها في الاستعمال الأدبي . وللكلمة تاريخ طويل بدأ مع حلقة «موسكو» في دراسات «توماشفسكي» على وجه الخصوص . لذلك تفرد المعاجم المختصة في الأدب ومناهج الأدب هذه الكلمة بباب .

وهو في «الجملة» أصغر وحدة دالة يُبنى عليها تحليل الخطاب الأدبي . ولصعوبة ترجمتها وحرصا على معناها الدقيق فضل بعض الدارسين العرب إبقاءها على صورتها فقالوا «موتيف» . ومهما كان الموقف من هذه الطريقة فهي أفضل بكثير من الترجمة الخاطئة التي تُفرغ المصطلح من معناه وتعود به إلى المعنى المعجمي ، فتغطي على كل الجهد النظري الواقع وراء المصطلح .

ونفترح ترجمة الفقرة على النحو الآتي :

«تقوم المقابلة الضمنية بين اتجاه إلى الخارج (تنحو فيه العلامة نحو ما ليس هي) واتجاه إلى الداخل (فتنحو نحو ذاتها أو نحو علامات أخرى) وإذ ذاك ترتبط المقابلات بين الجاذب والناذب ، وبين الجمل الوصفية والجمل العارية وبين الرموز - العلامات والرموز - المعانم ، ترتبط بالتمييز الأول . ويتأكد أن الاتجاه نحو الداخل هو ميزة الاستعمال الأدبي ، ولنلاحظ ملاحظة عابرة أن «فراي» لا يؤكد أكثر مما أكد «ويليك» حضور هذا الاتجاه في الأدب حضوراً معاقباً لسواه ، وإنما اكتفى بتأكيد هيمنته» .

ص ٥١ = (ما تبقى من صفحة ٢٠ ومتتصف السطر الرابع من بداية صفحة ٢١) .

L'usage littéraire du langage est "interne" et en ce qu'on y met l'accent sur les signes eux-mêmes et en ce que la réalité évoquée par ceux-ci est fictive. Mais peut-être qu'au-delà de la simple polysémie (et donc de la confusion élémentaire) il existe une implication mutuelle entre les deux sens du mot "interne": peut-être que toute "fiction" est "opaque", et toute "opacité", fictive"; C'est ce que semble suggérer Frye lorsqu'il affirme, à la page suivante, que, si un livre d'histoire obéissait au principe de symétrie (système, donc autotélisme) il entrerait par là même dans le domaine de la littérature, partant de la fiction.

«والاستعمال الأدبي للغة استعمال داخلي وخاصة عندما يتم التركيز على الاشارات نفسها وكذلك عندما يكون الواقع المستدعى بها تخيلياً ، وربما يكون خارج المشترك اللفظي (وإذن خارج الاختلاط البدائي) ثمة تلازم متبادل بين المعنيين لكلمة «داخلي» ، ربما كان كل «تخيل» غير شفاف وكل غير شفاف «تخيل» ، وهذا ما يوحي به فراي فيما يبدو ، وعندما يؤكد في صفحة تالية أنه إذا التزم كتاب تاريخي بمبدأ التماثل (النظام ، غائية الذات) فإنه يدخل بهذا ميدان الأدب أي ينطلق من التخيل» .

بنية الفقرة الفرنسية معقدة ولم يُخرجها المؤلف على أحسن وجه ممكن تسمح به اللغة ، فحرصه على الفكرة يفوق حرصه على البلاغة والفصاحة ، وهو يفسر في نظرنا بعض التردد الواضح في الترجمة ، كما يفسر مواطن الزلل فيها . . . وعوض أن نصف المواطن موطناً بموطن ، نقترح إعادة ترجمتها : [يُعرَف] الاجراء الأدبي للغة بكونه «داخليا» وبكوننا نلح فيه على العلامة ذاتها ، ويكون الواقع الذي تريد العلامة إثارته في أذهاننا واقع وهمي . ولكن قد توجد وراء مجرد الاشتراك اللغوي ، (ومن ثم وراء الخلط البسيط) . . . علاقة تضمن بين معنيي لفظة «داخلي» ، فقد يكون كل وهم ثخونة وتكون كل ثخونة وهما . ذلك ما يقترحه فراي ، على أغلب الظن ، إذ يؤكد في الصفحة الموالية [من كتابه] . . . أن كُتِبَ التاريخ إن احترمت مبدأ التناظر (أي النظام ، والذات غاية) عدت من مجال الأدب وتبعاً لذلك من مجال الوهم .

ص ٥٢ = (ما تبقى من صفحة ٢١ إلى منتصف السطر السابع قبل نهايتها) .

“Supposons que le livre d’histoire obeisse au principe de symétrie (et donc relève de la littérature, selon notre deuxième définition) : devient-il par la même fictionnel (et donc litteraire selon la premiere definition) 0”.

«لنفترض أن كتاب التاريخ يلتزم بمبدأ التماثل ويعد إذن من الأدب وذلك (بموجب تعريفنا الثاني) ، فهل يصبح لهذا السبب نفسه وظيفاً (أي أدبياً بموجب تعريفنا الأول) ؟» .

في هذه الترجمة خطأ مرده الخلط بين كلمتين ، وما يؤكد الخلط جريان الكلمة في هذا التأليف وترجمتها ترجمة مقبولة .

فقد وقع الخلط بين “fonctionnel, fictionnel” ولذلك كان لابد من ترجمة الفقرة على هذا النحو :

«ولنفترض أن كتاب التاريخ يخضع لمبدأ التماثل ، (ومن ثم يعد من باب

الأدب بمقتضى تعريفنا الثاني) ، فهل يصبح بناء على ذلك وهما (ومن ثم أدبيا بمقتضى التعريف الأول) ؟ .

ص ٥٣ = (ما تبقى من صفحة ٢١ والفقرة الأولى من صفحة ٢٢) .

“Peut-être l’echec de mon investigation s’explique-t-il par la nature même de la question que je me suis posée (...) or en m’interrogeant ainsi sur la notion de littérature, je posais comme acquise l’existence d’une autre notion cohérente celle de “non-littérature”. Ne faut-il pas commencer par questionner déjà celle-ci?”

«ربما يفسر اخفاق استشاري طبيعة السؤال الذي طرحته على نفسي (. . .) وبساؤلي هذا عن مفهوم الأدب قررت وكأن الأمر منتهى وجود طبيعة متساسة هي «اللا أدبية» ، ألم يكن من الواجب إذن أن أبدأ بفحص هذا المفهوم؟» .

في الترجمة عدة أخطاء أولها ترجمة “investigation” . إن الكلمة المثبتة في النص الفرنسي تعني «البحث» والسعي إلى الحقيقة وبذل الجهد .

والخطأ الثاني في فهم القسم الثاني من الجملة حيث ترجمت كلمة “notion” بـ «طبيعة» وهنا أيضا خلط المترجم بينها وبين “nature” ثم إن الجملة بتامها جاءت قلقة لا يفهم القارئ العربي معناها .

والخطأ الثالث نذكره على استحياء ، لأننا أحجمنا عن ذكر مثله (ومثله كثير) في بقية الترجمة نعني بذلك الخطأ اللغوي الموجود في قوله «وكان الأمر منتهى» فكان يجب اسقاط حرف العلة .

ونقترح ترجمة الجملة على هذا النحو :

«وقد يُفسر اخفاق سعيي بطبيعة السؤال الذي طرحته على نفسي (. . .) ،

فأنا إذ أتساءل عن مفهوم الأدب كما فعلت أفترض من باب تحصيل الحاصل وجود مفهوم آخر متناسق هو مفهوم «اللا - أدب» أفليس من الواجب جعله موضوع السؤال أولاً ؟ .

ص ٥٤ = (ما تبقى من صفحة ٢٢ ونهاية الفقرة الاولى من صفحة ٢٣) .

“Il semble évident que cette notion incluant aussi bien la conversation courante que la plaisanterie, le langage rituel de l'administration et du droit que celui du journaliste et du politicien, les écrits scientifiques que les ouvrages philosophiques ou religieux n'est pas une.”

«وإنه ل يبدو بديها أن هذا المفهوم ، ويدخل في هذا الحديث العادي والممازحات ، واللغة الشعائرية للإدارة والحقوق ولغة الصحفيين والسياسيين» والكتابات العلمية والفلسفية أو الدينية - لا يكون من جملة المفاهيم» .

في الجملة خطأ في الفهم ناتج عن عدم إدراك معنى التركيب الفرنسي . فالجملة متى حذفنا منها ما جاء معترضا وهو أكبر قسم منها ، وقد وُقّق المترجم إلى ترجمته بصفة مرضية أصبحت على هذا النحو :

Il semble evident que cette notion n'en est pas une.

وكان يجب ترجمتها كما يلي :

«يبدو واضحا أن هذا المفهوم ليس مفهوما واحداً» . ولونظر المترجم إلى بقية الجملة وإلى بقية ترجمته لما ارتكب هذا الخطأ .

“Or les phrases ne sont que le point de départ du fonctionnement discursif: (...).”

وإذا كان ذلك كذلك فليست الجمل سوى نقطة الانطلاق للوظيفة الاستطردية» .

نعم انه من الصعب ايجاد المقابل العربي لأداة الاستدراك والاعتراض "or" . لكن من غير المعقول ترجمتها بأداة شرط وجملته ، «وإذا كان ذلك كذلك» ، والأولى في نظرنا ترجمتها بـ«يبقى أن» أو «بقي أن» ، وهي جارية في كثير من النصوص العربية مجرى الاعتراض والاستدراك .

أما ترجمة "discursif" بالاستطراد فأمر غير مقبول ، إذ هي في الفرنسية نسبة إلى "discours" ونترجمه عادة بـ«الخطاب» .

ص ٥٥ = (ما تبقى من صفحة ٢٣ وبداية الفقرة الأولى من صفحة ٢٤) .

«ويحدد الاختيار الذي يقوم به مجتمع من المجتمعات ما يمكن أن نسميه نظام الاجناس من بين كل التقنيات الممكنة للخطاب» .
 "Le choix opéré par une société parmi toutes les codifications possibles du discours détermine ce qu'on appellera son systeme de genres".

قام المترجم بتغيير نظام الجملة فأفسد المعنى تماما حتى أصبحت الجملة العربية خليطا يصعب أن نتبين منه شيئا .

ونقترح ترجمتها على النحو الآتي :

«إن اختيار مجتمع ما طريقة بناء الخطاب من بين الطرق الممكنة هو الذي يحدد ما يُسمى نظامه للأجناس» .

«وتحتوي الكلمات الذهنية على قواعد دلالية مجردة في الخطابات الأخرى» .
 "Les mots d'esprit comporte ment des règles sémantiques absentes dans les autres discours (...)".

إن كنا لا نناقش المترجم في «الكلمات الذهنية» ترجمة لـ "mots d'esprits" رغم ما عليها من أمارات الالتصاق بالنص التصاقا تغدو بموجبه غريبة في لغتها فلا

وجود للكلمات الذهنية في قاموس الأنواع الأدبية عندنا ، وكان الأولى استعمال «النكتة» حتى نجد ماهو أحسن وأدق ، فإننا لا نفهم كيف ترجم «absentes» بمجردة اللهم ، إلا أن يكون خلط بينها و «abstraites» .

ونقترح ترجمة الجملة على هذا النحو :

«وللنكتة قواعد دلالية لا توجد في غيرها من أنواع المخاطبات» .

«Certaines règles discursives ont ceci de paradoxal qu'elles consistent a contredire une règle de la langue».

وهذا التناقض خاصة من خواص بعض القواعد الاستدلالية أن من شأنها أن تناقض قاعدة من قواعد اللغة .

نقترح ترجمة الجملة على النحو الآتي :

«إن وجه المفارقة الموجود في بعض القواعد المتحركة في بناء المخاطبات يتمثل في كونها قائمة لمخالفة قاعدة من قواعد اللغة» .

«Les genres littéraires, en effet, ne sont rien d'autre qu'un tel choix rendu conventionnel par une société».

«ليست الأجناس الأدبية غير اختيار تواضع المجتمع عليه» .

تبدو الترجمة في الظاهر سليمة ، لكن إن نظرنا إليها في سياق الاستدلال الذي يقوم به المؤلف اتضح أنها خارجة عن المعنى المراد . فليس قصد المؤلف بيان أن الاجناس الأدبية اختيار مطلقا وإنما أراد أنها لا تعدو أن تكون تلك الامكانية في بناء الخطاب التي وقع اختيارها من بين الامكانيات المتوفرة .

ولذلك كان يجب ترجمة الجملة على هذا النحو :

«فليست الأجناس الأدبية إلا هذا الضرب من الاختيار الذي يغدو بمفعول المجتمع مواضعة» .

ص ٥٦ = (ما تبقى من صفحة ٢٤ إلى أواسط الفقرة الأخيرة منا) ،

“J’ai déjà rappelé de nombreux types de textes qui témoignent de ce que les propriétés “littéraires” se trouvent aussi en dehors de la littérature (du jeu de mots et de la comptine à la méditation philosophique, en passant par le reportage journalistique ou le récit de voyage)” ;

«فقد ذكرت بعدة نماذج نصية تشهد أن الخواص «الأدبية» تقوم أيضا خارج الأدب ، وضربت على ذلك أمثلة (بالجناس ومن لعبة الورق إلى التأمل الفلسفي والتقارير الصحفية وقصص الرحلات)» .

القسم الأول من الترجمة مقبول والقسم الثاني غريب . فكيف تقوم الخصائص الأدبية في «لعبة الورق» ؟ إن ما يسمى في الفرنسية “comptine” يشير إلى أغان وطرق في العد ، يقوم بها الأطفال عندما يلعبون ، وكثيرا ما تستعمل هذه الطريقة في تعيين من يبدأ باللعب أو تسلط عليه العقوبة عند اللعب أيضا ، وهذا معروف خاصة في اللهجات ، ففي تونس مثلا يستعمل الأطفال طرق عدة مثلا قولهم :

«حَجْرَى ، نَجْرَى ، رُومِي ، تَسْعِي ، عَشْرِي» ومن انتهت إليه «العَشْرَى» بدأ باللعب ، وإنما كتبناها على هذا الشكل ليتبين السَّعْيُ فيها إلى القافية ووحدة الايقاع ، وهي لعمرك من خصائص الأدب . ومع أننا نقرّ بصعوبة ترجمتها فلا علاقة للأمر بلعب الورق .

أما “jeu de mots” فليست جناسا ، نعم إنها تقوم على الجناس ولكنها تدخل عند العرب في أدب كامل يطلقون عليه «الملاحن» كقولهم المشهور :

أكلت النهار بنصف النهار وليلاً أكلت بليل بهيم
وكثيراً ما أشار البلاغيون إلى هذا النوع وأثبتوا عنه في متونهم شواهد .

«هذا ما تقوم به منذ الأزل الفنون الشعرية ، وإن كانت تخلط في بعض المرات ، وهذا صحيح بين (الوصفي) و(المعياري)» .

“c’est ce qu’ont fait depuis toujours les Arts poétiques, confondant parfois, il est vrai, le descriptif et le prescriptif”.

سطرنا في النص الفرنسي . . لنبين أن العبارة جاءت بخط مختلف ، وفي ذلك إشارة لم يُعرها المترجم أهمية ، فظنّ أن (Arts) هي جمع (Art) أي فن ← فنون . في حين أن العبارة في الفرنسية تطلق على المؤلفات الدائرة على صناعة الشعر وعمله ، كالعمدة لابن رشيق وعيار الشعر لابن طباطبا ، وقواعد الشعر لثعلب إلخ . .

فكان الأولى أن يترجم الجملة على هذا النحو :

«هذا ما قامت به دائماً المؤلفات الدائرة على صناعة الشعر ، وإن كانت تخلط أحيانا ، والحق يقال ، بين «الوصفي والمعياري» .

«وأن الصياغة في مكان آخر أكثر سهولة» .

“ailleurs, la formulation est plus difficile”.

الخلط واضح فلقد عكس المعنى فهي أكثر صعوبة أو أصعب .

ص ٥٧ = (ما تبقى من صفحة ٢٤ إلى منتصف الفقرة الثانية من صفحة

٢٥) ،

“On n’aurait peut-être pas tort de chercher l’origine de deux définitions aussi indépendantes dans l’existence de ces deux “genres” si différents”;

«وربما نكون غير مخطئين إذا بحثنا عن أصل التعريفين باستقلال الواحد عن الآخر في هذين «الجنسين» المختلفين جدا» .

هناك خطأ في تقدير ارتباط عناصر الجملة الفرنسية مما أدى إلى خطأ واضح في المعنى ، وكان يجب ترجمة الجملة على هذا النحو :

«قد لا نكون مخطئين إن بحثنا عن أصل تعريفين ، مستقلين عن بعضهما هذا القدر من الاستقلال ، في وجود هذين الجنسين المختلفين غاية الاختلاف» .

“Si l’on opte pour un point de vue structural chaque type discours qualifié habituellement de littéraire a des “parents” non littéraires qui lui sont proches que tout autre type de discours “littéraires” Par exemple, une certaine poésie lyrique et la prière obeissent à plus de règles communes que cette meme poésie et le roman historique du type Guerre et paix.”

«إذا اخترنا وجهة نظر بنيوية فإن هذا يعني أن لكل نموذج يوصف عادة بأنه أدبي «صلة» غير أدبية قريبة منه أكثر من أي نموذج من نماذج الخطاب «الأدبي» ، وأضرب على ذلك مثلاً : «إن بعضاً من الشعر الغنائي والدعاء يخضعان إلى أكثر من قاعدة تجمع بين هذا الشعر نفسه والرواية التاريخية التي هي من نموذج «الحرب والسلم» .

جاءت الترجمة ، في جزئها الثاني على وجه الخصوص ، غامضة لا يكاد القارئ العربي يتبين منها معنى لذلك آثرنا ترجمتها مباشرة .

«إن اخترنا وجهة نظر بنيوية ، كان لكل نمط من أنماط الخطاب الموصوفة عادة بالأدبية أهلون من غير الأدب أقرب إليه نسباً من أي صنف من أصناف المخاطبات الأدبية الأخرى . فبين بعض الشعر الغنائي مثلاً ، والأدعية من

القواعد المشتركة المتحركة مالميس بين هذا الشعر والقصة التاريخية من نوع قصة «الحرب والسلام» .

هذا بعض مما ورد في الفصل من أخطاء اكتفينا بالتعليق على البارز منها المتعلق بأمر المعاني . ولو قصدنا إلى الدقة في أداء المعنى والسلامة في التركيب والعبارة ، لكانت القائمة أطول . ولقد اقترحنا من حين إلى حين ترجمة لم نتوخَّ فيها أناقة الأداء ، وإنما استقامة المعنى ورده إلى أصله في اللغة المترجم عنها . ولو كنا ابتدأنا هذه الترجمة لما رضينا لها هذا الذي اقترحنا ، ولكننا بذلنا جهدا زائدا ليخرج النص وفيا لأصله معنى فصيحاً مصفى مخرجا على ما تقتضيه أصول اللغة المترجم إليها . هكذا الترجمة أو لا تكون .

ونريد أن نؤكد مرة أخرى صعوبة هذا النوع من النصوص واستعصاءه على النقل والترجمة ، لذلك عدَّ كل عمل من قبيل هذا العمل مغامرة لصاحبها . . شرف خوضها ، وتحشم صعابها ومشاقها .

التناص عند عبدالقاهر الجرجاني

الدكتور محمد عبدالمطلب

١.



مصطلح «التناص» من المصطلحات المستحدثة التي تم التواضع عليها في مجال الدرس الأدبي والنقدي ، وخاصة بعد استفادة الحديث عن البنائية والأسلوبية ، وما قدماه من جديد سواء على مستوى الإبداع ، أو على مستوى التفسير ، وقد أصبح المصطلح أداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم والجديد على سواء .

والحق أن الدلالة المرجعية للمصطلح قد شغلت القدماء كما شغلت المحدثين ، وإن كانت العودة إلى المصادر اللغوية لا تفيد إلا بقدر محدود في تحديد المصطلح ، فبرغم قدم المادة ، لم يكن لها مرجع يتصل بالبيئة الأدبية . وهذه المادة تعود أصلاً إلى «نصص» ، ويتولد عنها عدة دوال لها رموزها الواقعية التي نلاحظ بينها قدرًا من التقارب ، حتى يمكن القول بانتهاؤها إلى حقل دلالي واحد ، وربما كما أكثرها اتصالاً بالمنطقة النقدية هو دلالتها على عملية «التوثيق» ونسبة الحديث إلى صاحبه ، وذلك عن طريق متابعة ما عند صاحب الحديث لاستخراج كل عناصره ، حتى بلوغ متنهاها .

وتمتد هذه «المادة اللغوية» إلى عملية «التراكم» الذي يقوم على التمايز ، ومن ثم لا يكون مثل هذا التراكم إلا «بجعل الشيء بعضه فوق بعض» . وهنا يلحظ بعض أصحاب المعاجم احتواء مادة «تناص» على «المفاعلة» ، وهي لا يمكن تحقيقها الفعلي إلا إذا توفر التمايز والتعدد على نحو من الأنحاء . ومادة «التناص» بصورتها اللفظية لم تذكرها المعاجم إلا في «تناص» القوم عند اجتماعهم (١) .

(١) انظر : أساس البلاغة - الزمخشري كتاب الشعب سنة ١٩٦٠ : مادة «نصص» ، والقاموس المحيط - الفيروز آبادي - المطبعة الأميرية - الطبعة الثالثة سنة ١٩٢٣ : ٣١٩/٢ ولسان العرب - ابن منظور - دار المعارف بمصر : مادة «نصص»
والمخصص - ابن سيده - دار الأفاق الجديدة بيروت : السفر السابع «باب سير الإبل» والمعجم الوسيط - مجمع اللغة العربية - مصر سنة ١٩٦١/٢ : ٩٣٤ .

ويهما من هذه النظرة المعجمية أن المادة لها صلاحية التعامل كمصطلح له جذوره اللغوية ، وإن لم تتوفر له جذور اصطلاحية ، والملاحظ أنه لم يكن هناك اتفاق بين رواد الحداثة حول «شفرتهم» النقدية ، أو التفسيرية ، فالبعض يشرح مصطلح «التناص» ، والبعض فضل «التناصية» أو «النصوصية» ، والبعض يميل إلى «تداخل النصوص» ، لكن رغم ذلك يظل أولها أكثرها شيوعاً وانتشاراً .

ويبدو أن الإحساس بهذه الظاهرة الفنية كان له وجود عند المبدعين ، حيث ترددت بعض مقولات تشي بعملية التداخل الدلالي على نحو من الانحاء ، ويرى صاحب العمدة - في هذا السياق - مقولة علي رضي الله تعالى عنه : لولا أن الكلام يعاد لنفد ، تأكيداً لحقيقة فنية ردها عنتره في قوله :

هل غادر الشعراء من متردم

ثم ذكرها أبو تمام :

يقول من تفرع أسماعه كم ترك الأول للآخر (٢)

وقد انعكس هذا الإحساس على الدارسين القدامى ، من حيث دارت ملاحظاتهم حول تداخل المعنى أحياناً وتداخل اللفظ أحياناً أخرى ، ومن ثم كانت هذه الملاحظات مفتاحاً لمقولة «القدماء والمحدثين» . ثم مقولة «السركات» وما يتصل بها بعد ذلك .

ويذكر قدامة أن بعض الناس قد وضعوا في باب أوصاف المعاني : الاستغراب والطرافة ، أي أن يكون المعنى مما لم يسبق إليه على جهة الاستحسان .

ويرفض إدخال ذلك في مواصفات المعنى للحكم عليها حكماً تقويمياً ،

(٢) العمدة - ابن رشيق - امين هندية بمصر سنة ١٩٢٥ : ٥٧/١ .

فليست الجودة منوطة بما يقوله الشاعر من غير أن يكون قد تقدمه من قال مثله ، بل يقال لما يجري هذا المجرى : طريف وغريب .

والطرافة والغرابة شيء آخر غير الحسن والجودة ، فقد يكون المعنى جيداً برغم عدم طرافته ، مثال ذلك «تشبيه الدروع بحجاب الماء» الذي تسوقه الرياح ، فإنه ليس يزيل جودة هذا التشبيه تعاور الشعراء إياه قديماً أو حديثاً^(٣).

ويتجلى هذا الاحساس بشكل أكثر وضوحاً عند ابن سنان عندما يعرض لنفس المقالة السابقة عن حضور شعر القدماء حضوراً قوياً في المحدثين ، وأن ذلك لا يعطي أفضلية لشعر على شعر ، وإن أعطى أفضلية لشاعر على آخر .

ويشير ابن سنان إلى أن هناك نوعاً من الإدراك المزدوج لهذه الظاهرة يتمثل في إدراك البعض لعملية التداخل الدلالي بشكل مطلق ، بحيث يرى أن جميع معاني المحدثين قد ارتكزت على ما قدمه السابقون ، على معنى أنهم استحضروا المعاني القديمة بجملتها في خطابهم الشعري ، وإن كانت الغلبة للطرف الآخر الذي يرى أن حضور القديم في الجديد كان حضوراً جزئياً ، لأن الأمر في تفرد المحدثين بمعان استنبطوها لم تخطر للعرب المتقدمين على بال أظهر من كل ظاهر - كما يقول ابن سنان - وهنا تكون الاحتمالات واردة ، لأنه إن كانت المعاني التي سبق إليه المتقدمون وأخذها منهم المحدثون ، حقيقة قائمة يشهد بها الواقع التطبيقي ، فلا يخلو الأمر من أن يكون المحدثون قد أخذوا القديم بحاله ، أو زادوا عليه ، أو نقصوا منه ، فإن كانوا زادوا ، فلهم فضيلة الزيادة كما كان للقدماء فضيلة السبق ، وإن كانوا نقصوا ، فالمتقدمون في تلك المعاني خاصة أفضل منهم ، وإن كانوا نقلوها بحالها ، فتلك هي معاني المتقدمين لا يستحق المحدثون عليها حمداً ولا ذماً أكثر مما يجب في الأخذ والنقل .

أما التداخل على مستوى الألفاظ ، فإنه ينصرف إلى المفردات ، وهذه ليست

(٣) نقد الشعر - قدامة بن جعفر - تحقيق كمال مصطفى - الخانجي بالقاهرة سنة ١٩٧٩ . ١٤٩ .

ملكاً لواحد من الفريقين ، وعلى هذا يكون انصرافه الحقيقي إلى عملية التأليف ، وهذه يتجلى فيها ظواهر الأخذ التي تصل إلى حد الانتحال (٤) .

٢.

ومن الواضح أن إثارة هذه المسألة في الدرس الغربي كانت قريبة في مقدماتها مما كان عليه الأمر في الدرس العربي القديم ، حيث ساد إحساس عام أيضاً بأن دراسة أعظم الأدباء وخاصة الشعراء لا يمكن أن تدور في فلكهم وحدهم ، لأن التحرك في مثل هذه الدائرة لا يكفي في تحقيق معرفة حقيقة ، لأن معرفة الأول لا بد وأن ترتبط بمعرفة الآخر ، فأكثر المبدعين أصالة هو من كان تكوينه من رواسب الأجيال السابقة ، ومن ظواهر التيارات المعاصرة ، وكما يقول «لانسون» ، إن ثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته ، ولكي نميزه - أي أن نحقق له وجوداً فعلياً خالصاً - لا بد أن نفصل منه كماً كبيراً من العناصر الغريبة ، ويتم ذلك بالتعرف على الماضي الذي يمتد فيه ، والحاضر الذي يتسرب إليه ، وعندئذ يمكن أن نحدد أصالته الحقيقية ، وأن نقدرها ، وبرغم ذلك تظل هذه المعرفة ذات طبيعة احتمالية ، إذ لا بد لكى ندرك كيفه وعمقه الحقيقيين ، من أن نراه في حالة فعاليته ، يعمل وينشط ويتبع ، أي كما يتم تتبع الروافد الخارجية ، لا بد من تتبع النواتج الداخلية ، أي تأثيره في الحياة الأدبية والاجتماعية ، من خلال دراسة الوقائع العامة ، وفنون الأدب وتيارات الفكر ، وحالات الذوق والإحساس التي تملئ نفسها علينا ، وقد أحاطت بالمبدعين وبمؤلفاتهم (٥) .

وهذه الحقيقة هي ما اهتم له معظم الباحثين في الدراسات الحديثة ، على اعتبار أن انفصال النص عن ماضيه ومستقبله يجعله نصاً عقيماً لا خصوبة فيه ، أو على حد تعبير «رولان بارت» : نص بلا ظل ، وهنا يستدعى «أسطورة المرأة

(٤) انظر الفصححة ابن سنان الخانجي - شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي - صبيح بمصر سنة ١٩٦٩ : ٢٧٤ .

(٥) انظر : منهج البحث في تاريخ الأدب - لانسون - ترجمة د . محمد مندور - نهضة مصر سنة ١٩٧٢ : ٤٠٠ .

التي لا ظل لها ، فإذا تحقق مثل ذلك في الاسطورة ، فإنه ينفى بالنسبة للنص ، لأن النص في حاجة إلى ظله ، وهذا الظل قليل من الايديولوجيا (٦) .

فالحضور الأسطوري المكثف في النص الحدائي كان من أكبر الأسباب التي استدعت وجود نظرية تأملية لإدراك عملية التداخل ، حيث رأى «فراي» أن أوروبا الغربية خلال ما يقرب من ألفي عام قد عبرت عن التزاماتها من خلال مجموعة واسعة من الأساطير ، ولا زال لهذه الأساطير حضورها القوي في أيامنا هذه ، حتى وإن أتى «روسو» والرومنطيقيون ، و«ماركس» و«فرويد» بعناصر إسطورية جديدة ، فكل هذه المجموعات لها أصولها في الماثورات القديمة ، بالإضافة إلى الأساطير التي يختزنها العقل الجماعي ، فكثيراً مما حوته الكتب يمثل

نظاماً للرمز الفني ، وقد استعان جميع الشعراء الأوروبيين بهذا التصور ، سواء كان ذلك بوحي منهم ، أم بغير وحي ، المهم أن الحضور الأسطوري كان شمولياً في الخطاب الشعري الأوروبي (٧) .

فالإنجاز الشعري على هذا النحو تمثل عملية استعادة لمجموعات من النصوص القديمة ، في شكل خفي أحياناً ، وجلي أحياناً أخرى ، بل إن قطاعاً كبيراً من هذا الانتاج الشعري يعد تحويرات لما سبقه ، ذلك أن المبدع أساساً لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع

المختلفة ، وهذا التصور كان له وجود لازم في الدرس النقدي العربي القديم أيضاً ، ومن ثم كانت فعاليات «علم البيان» قائمة على المعرفة بعلم العربية باعتباره أداة التوصيل الأصلية ، ثم يضاف إلى ذلك اتصال المعرفة بأيام العرب وأمثالهم ، إلى جانب شرط أول هو «الاطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمثور» فإن هذه الأشياء مما تشحذ القريحة ، وتذكي الفطنة ، وإذ كان

(٦) انظر : لذة النص - رولان بارت - ترجمة فؤاد صفا ، والحسين سبحان - دار توبقال للنشر سنة ١٩٨٨ : ٣٧ .

(٧) انظر : نقد النقد - تودروف - ترجمة د . سامي سويدان ، الشؤون الثقافية العامة ، العراق سنة ١٩٩٦ : ١٠٠ .

صاحب الصناعة عارفاً بها تصير المعاني التي ذكرت ، وتعب في استخراجها ، كالشيء الملقى بين يديه ، يأخذ منه ما أراد ، ويترك «ما أراد»^(٨) .

فالارتداد إلى الماضي ، أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع ، وهنا قد يحدث تماس - أو بالضرورة سوف يحدث تماس - يؤدي إلى تشكيلات داخلية ، قد تميل إلى التهازل وقد تنحاز إلى التخالف وقد تنصرف إلى التناقض وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس ، ومن ثم تتجلى به إفراسات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب الشديد ، والرفض الكامل ، وبينها درجات من الرضى أحياناً ، والسخرية أحياناً ، إلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري التي تدخل دائرة «التناص» على نحو من الأنحاء .

واستدعاء القديم لا يكون ذا طبيعة فردية في كثير من الأحيان ، إذ قد يستدعي النص الحاضر مجموعة من الخصائص التي تنتمي إلى فن تعبري محدد ، وهنا نجد أنفسنا بإزاء وجه من وجوه التداخل الواسع الذي لا يمكن بدقه - تحديد مرجعيته ، ذلك أن الأمر يتجاوز الناتج الدلالي إلى المستوى السطحي للصياغة بما فيها من انحرافات ، أو بما فيها من قيم براءة تشد إليه المتلقي القارئ .

لقد صاغ «ملمان باري» هذه الفرضية المتعلقة بالشعر الشفوي التقليدي «بأناشيد هوميروس ، وكذلك أناشيد الشعراء الفرسان اليوغسلافين» حيث لا يرتبط النعت بالاسم ليدفق الأول معنى الثاني ، بل لأنها مرتبطان في التقليد الشعبي ، بل إن الاستعارة لا يكون وجودها الشعري عاملاً في الكثافة الدلالة فحسب ، إذ تتجاوز هذه المهمة لتعرب في موقعها عن انتباهها إلى «ترساة» الوسائل التحسينية للشعر ، والنص إذ يعتمد عليها فإنه يدل على انتباهه إلى الأدب ، أو إلى أحد أقسامه ، لكن «باري» اعتقد أن هذه الميزة تخص الأدب الشفوي فقط ، حيث فرضتها حاجة «الفرسان الشعراء» إلى الارتجال ، وبالتالي إلى

(٨) المثل السائر - ابن الأثير - تحقيق الدكتورين أحمد الحوفي ، وبدوي طبانة - نهضة مصر : ٦٩/١ .

الانكاء على «الصيغ الجاهزة» ، وانتقل الأمر بهذه الفرضية إلى الأدب المكتوب أيضاً .

وقد أدى هذ التعميم الأخير إلى تحديد طبيعة المادة المستحضرة فالنص الجديد لا يتم انتاجه بالاستناد إلى سلسلة من العناصر التي تنتمي -اجمالاً- إلى الأدب ، بل بالعودة إلى مجموعات نوعية صياغية ، كالتعامل مع أسلوب بعينه ، أو طريقة أدائية خاصة ، أو تشكيل المفردات في نسق من الأنساق المطروقة .

ولا شك أننا مدينون لـ «ميخائيل ريفاتير» بتغيير فرضية «باري» عن اللغة الشعرية الجاهزة ، وإن كان هذا يدعونا إلى نوع من النظر فيما سمي بـ «القوالب الجاهزة» حيث يمكن أن تأخذ طابعاً اسلوبياً ، أو غرضياً ، أو سردياً على صعيد واحد ، ومن ثم يمكنها القيام بدور أساسي في بناء الخطاب الأدبي ، باعتبارها وقائع تعبيرية كائنة في صلب اللسان المنطوق ، وقد وصفها مؤسس الأسلوبية الحديثة «شارل بالي» بأنها «مؤثرات الاستحضار عبر الوسط» ، وعلى هذا النحو تكون كل أداة حاضرة من تلك الأدوات التي تنتمي إلى مفردات الوجود ، تستدعى بالضرورة وسطاً معيناً يمثل تمهيداً أولياً لادراك هذه المفردة الحاضرة^(٩).

ويمكن أن يسمح لنا هذا الحضور -بأشكاله المختلفة- لتقديم في الجديد بترديد مقولة وجود «سجلات» في صلب اللغة ، ترصد وجود أو غياب الاحالة على خطاب سابق ، ويمكن أن نسمى الخطاب الذي لا يستحضر شيئاً مما سبقه «أحادي القيمة» أما الآخر الذي يعتمد في بنائه على هذا الاستحضار بشكل صريح ، فإنه من الممكن تسميته خطاباً متعدد القيمة - كما يقول تودوروف .

وقد عالج الأدب الكلاسيكي النوع الثاني من الخطاب بنوع من الحذر والشك ، إلا أنه لم يكن يسمح بهذا الاستحضار إلا في إطار غرضي محدد كأن يسخر الحاضر من الخطاب السابق ، أو يحاول الخط من شأنه ، أو ما يمكن أن نسميه «المحاكاة الساخرة» .

(٩) انظر : الشعرية - تودوروف - ترجمة شكوى المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر - المغرب

وفي حالة غياب الوعي النقدي عن هذا النوع الثاني من الخطاب ، فإن مؤرخ الأدب يؤدي دوره بالحديث عن «سرقة أدبية» ، وهنا يجب ملاحظة نوع من الخطأ يتمثل في أن النص «المعارض» يمكن أن يستبدل بالنص «المعارض» ، وينسى بذلك أن العلاقة بين النصين ليست مجرد علاقة تكافؤ بل علاقة يعترها تنوع عظيم ، لا سيما وأن علينا ألا نغفل العلاقة مع النص الآخر بأية حال من الأحوال ، فكلمات الخطاب المتعددة القيمة تحيل على طرفين اثنين ، واغفال واحد منهما يعنى عدم فهم ذلك الخطاب .

ويؤكد «تودروف» أن الفضل يعود إلى الشكلانيين الروس في بدء الاعتراف بهذه الظاهرة التعبيرية ، وقد كتب «شك洛夫سكي» يقول : «إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى ، وبالأستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها ، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في توازن وتقابل مع نموذج معين ، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو» .

لكنه يرى أن «باختين» هو أول من صاغ نظرية - بكل ما تحويه الكلمة من معنى - حول تعدد القيم النصية المتداخلة ، فهو يجزم بأن «عنصرًا مما نسميه رد فعل على الأسلوب الأدبي السابق ، يوجد في كل أسلوب جديد ، إنه يمثل كذلك سجالاً داخلياً ، وأسلوبية مضادة مخفية - إن صح التعبير - لأسلوب الآخرين ، وهو عادة ما يصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة ، والفنان الناثر ينمو في عالم ملء بكلمات الآخرين ، فيبحث في خضمها عن طريقه ، إن كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانية محايدة ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم ، بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى ، وهو يتلقاها مترعة بصوت الآخرين ، إن فكره لا يجد إلا كلمات قد تم حجزها .

ومن وجهة نظر مشابهة تحدث «هارولد بلوم» أخيراً فتحاً مجال التحليل النفسي لتاريخ الأدب برصد «الخوف من التأثير» الذي يشعر به كل كاتب عندما يتعامل مع «الكلمة» ، فهو في حالة دائمة من الكتابة «مع» أو «ضد» إنتاج قد سبقه ، وهنا نجد أصوات الآخرين تسكن خطابه الذي يأخذ طبيعة «متعددة القيم»^(١٠).

٣ .

منذ سنوات قليلة عرف النقد الفرنسي مصطلحا يتسم بالجدّة هو «التناص» (Inter textulite) وقد استخدمته بصورة منتظمة tel Quel الأدبية - النقدية لطرح صيغة النص المتعدد ، الذي يتولد من عدة نصوص سابقة ، وإذا كانت «كرستيفا» هي صاحبة التوضيح المنهجي الأول لمسألة التناص ، لكنه في الرحلة المشار إليها تمثل «المصطلح» كركيزة أساسية يتعامل بها الدارسون في حقل الخطاب الأدبي . ويرى «مارك أنجينو» أنه في كثير من المعارف يتحرك عدد من المفاهيم ، أو الأدوات التعبيرية الديناميكية من خلال عملية تعديل متواصلة على يد باحثين متعاقبين ، وهذه الرؤية ترصد تحولات المصطلح النظري عبر تيارات ثقافية مختلفة ، ثم تقع على مصطلح بعينه هو «تناص» intertexte و«التناص» intertextulite ولهذا الوقوع اسبابه وهي :

١ - نجاحه كمصطلح نقدي .

٢ - غموض المصطلح وتداخله مع مصطلحات أخرى مثل : «نشوء النص» Genotexte (نص انعكاس أو واصف) Metatexte - «خارج النص» Hors Texte «ما قبل النص» Avant texte.

٣ - إن «تناص» اليوم أداة مفهومية بقدر ما هي علاقة داخلية ، وإذا كان المصطلح أداة صيغية يخضع بصفة دائمة للتحريك والتأويل ، فإن مرجعيته مزدوجة بحكم تولده من مجموعات متعددة ، وإذا كان كثير من الدارسين يتحركون «بنائيا» دون أن يدركوا أنهم بنيويون ، فإن الشأن نفسه يقال عن كل نص Texte يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى ، وهذا التداخل يدخل دائرة «التناص»^(١) .

وقد كان هناك اعتبار على أن مصطلح «النص» قد ظهر للمرة الأولى على يد الباحثة جوليا كرسيفا في عدة بحوث كتبت بين سنة ١٩٦٦ ، وسنة ١٩٦٧ ،

(١) في اصول الخطاب النقدي الجديد «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد» مارك أنجينو ترجمة احمد المديني دار الشؤون الثقافية العامة العراق سنة ١٩٨٧ : ١٩ وما بعدها .

وصدرت في مجلتي «تيل - كيل» Tel Quel وكريتيك Critique وأعيد نشرها في كتابيها «سيميوتيك» و«نص الرواية» ، وفي مقدمة كتاب دستوفسكي لباختين . و«التناص» عند كرسيفا يندرج في إشكالية الانتاجية النصية التي تتبلور بعمل نصي ، ولا يمكن تحديده - عندها - إلا بادماج كلمة أخرى هي : idiologene وهي تمثل عملية تركيب تحيط بنظام النص لتحديد ما يتضمنه من نصوص أخرى ، أو ما يحيل عليه منها ، وبذا يكون النص هو «التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى» ، أي أنه عملية نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة ، فهو - على نحو من الأنحاء - «اقتطاع» ، و«تحويل» وكل هذه الظواهر تنتمي - بداهة - إلى الكلام انتهاء «استطيقا» تسميه كرسيفا - نقلا عن باختين - «الحوارية» ، أو «الصوت المتعدد» .

وقد كان ظهور مصطلح «التناص» سنة ١٩٦٦ محاولة لتحديد مصطلح آخر هو ideologeme الذي كانت له شهرة أقل من المصطلح الجديد ، وليس هذا الاشتقاق من صنع كرسيفا ، بل إن الحقيقة أنه تردد قبل ذلك عند باختين سنة ١٩٢٨ ، وقد أقرت كرسيفا بالفضل والوفاء له في مقدمة كتاباتها الرئيسية عن الانتاج التناصي في «سيميوتيك» ومقالتها عن «النص المغلق» ، وفي كل هذه الكتابات يتأكد أن التداخل «السوسيو - لفظي» هو ما يتساوى مع التناص^(١٢) .

أما «رولان بارت» فإنه يتحدث عن النص بوصفه «جيولوجيا كتابات» ، وقراءة التوسير Althusser - على هذا النحو - تصبح فنا لكشف ما لا ينكشف في النص نفسه ، بتحديد علاقته مع نص حاضر لغياب ضروري في الأول ، ويعلم «ستاروبنسكي» أنه بالرجوع إلى قوانين «دي سوسير» يتبين أن «كل نص هو انتاج منتج» ، ويذكر «جان جوزيف» أن الانتاج التناصي يثير من جديد مصطلحا آخر ساذجا هو مصطلح «المرجع Referent» إذ الكتابة لا ترتبط بمرجع ، ولكن بكتابة أخرى ، كتابة تعتمد العلامات الاجتماعية الكلية كوسيلة استشهاد لها .

(١٢) انظر : السليق : ١٠٣ - ١٠٥ .

إن «جان ريكاردو» من بين جماعة «تيل - كيل» كان يدعو إلى تبني فكرة التناص ، إذ استخدمها في دراساته الأساسية عن ممارسة الرواية الجديدة ، وانطلاقاً من كرسيفا يمكن أن تتبع كلمة «تناص» وهجرتها إلى كل مكان تقريباً وذلك دون أن يستوعب الباحث - بالضرورة - التحليل السيميائي ، والاشتقاق المادى اللذين طرحتهما كرسيفا في «سيميوتيك» وحددتها بدقة .

ونتيجة لكل ذلك ظهر اتجاهان ، الأول : يعتمد على إنتاج الحديد من القديم ، ويمكن أن نطلق عليه «التحليل التناصي» اعتماداً على الممارسة التقليدية للنقد «الفقه - لغوي» للمصدر والتأثيرات الأدبية .

الثاني : يمكن أن نسميه «تناص» ، وهو الذي يتيح نوعاً من إجراء دراسات في الموازنة بين شاعرين أو أكثر .

ويجب أن نلاحظ أن «بارت» كان يتحفظ كثيراً أمام مصطلح كرسيفا ، ومن هنا ظهر غياب كلمة «تناص» من كتابه «س / ز / S/Z» برغم أن كتابه يعد في جزء منه تأملاً في الطابع التناصي للمقروءات الأدبية ، فلم تذكر الكلمة عنده إلا في كتابه «متعة النص» سنة ١٩٧٣ .

والواقع أن الخلفية الأساسية التي أثرت كلمة «تناص» في الفرنسية ، جاءت من كتابات «لولوتمان Lu lotman» ، والمهم أن ندرك أن مفهوم «الاقتران» أو «الاقترانات» و«التخارج النصي» تعتبر في بعض الأحيان مسألة عبثية ، وفي بعضها الآخر مسألة معقدة ، وهذه العبثية تكمن في أن «لولوتمان» يتعامل مع مصطلح يتحرك داخل إطار منهجي منتظم ، بينما اختلف الباحثون الفرنسيون (حوالي سنة ١٩٧٠) في تعاملهم مع المصطلح نفسه من خلال فرضيات متشعبة في كل اتجاه .

وتزداد المسألة تعقيداً عندما نتحدث عن «باختين» ، ف «لولوتمان» لم يستشهد به ، في حين نجده يحيل كثيراً على «كلوفسكي» و«توماشفسكي» وغيرهما .

ويمكن التمييز بين وجهة نظر «لوثمان» و«كرستيفا» إلى أن الأخيرة لم تكن تهتم تماماً بالقراءة والتلقي ، ولكن تهتم بـ «الانتاج» أي خلق النص بالاعتماد على بناء سابق ، أما «لوثمان» فيرى «أن العلاقات الخارج نصية لعمل ما ، يمكن وصفها باعتبارها علاقة مجموع العناصر المثبتة في النص ، بمجموع العناصر التي تم من خلالها اختيار النص المستعمل» (١٣) .

وبعد عشر سنوات من اطلاق «كرستيفا» لكلمة «تناص» نشرت مجلة «بوتيك» الفرنسية عددًا خاصًا بإشراف لوران جيني Jenny حول «التناصية» وكان الوقت قد حان سنة ١٩٧٦ لتوضيح الأمر بعد انتشار المصطلح ، وقد اقترح (جيني) إعادة تعريف التناص في العبارات التالية : «عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى .

إن التفكير على هذا النحو كان يستدعي بعض الأشكال المهمة في الممارسة الأدبية مثل : الانتحال - الباروديا - الهجاء - الموناج - اللصق - المقطعية .

وبرغم شيوع كلمة «التناص» ، فإن قلة من الباحثين المتنازين هم الذين استعملوها بكيفية دقيقة وصارمة من أمثال ، «بول زمتور Paul Zumthor» و«ريفاتير Riffaterr» فزمتور» يربط النص بالمحددات الداخلية لحضور التاريخ ، فجذلية التذكر التي تنتج النص وهي حاملة آثار نصوص أخرى متتابعة تدعى بـ «التناص» ، فالنص ليس إلا «نقطة التقاء نصوص أخرى» .

أما «ريفاتير» فقد تبني في آخر أعماله عن الأسلوبية صيغة «التناص» كمرتبة من مراتب التأويل .

اللافت أن «كرستيفا» قد تخلت أخيراً عن مصطلح «التناص» نتيجة انصراف اهتماماتها عن الواقع التاريخي للخطاب الاجتماعي بينما تم تبني المصطلح في المنتدى الدولي للبويطيقا المنظم على يد ريفاتير في نيويورك سنة ١٩٧٩ . (١٤)

(١٣) السابق : ١٠٧ ، ١٠٨ .

(١٤) السابق : ١٠٩ ، ١١٠ .

. ٤ .

ويقترح (تودوروف) تسمية عملية إنتاج نص انطلاقاً من نص آخر «تعليقاً» كنوع من تسهيل الفهم ، وعلى هذا يقوم «التعليق» على اقامة علاقة بين النص الخاضع للتحليل ، وبقية العناصر التي تشمل سياقه ، ولنا أن نسأل عن السياقات الأساسية التي يمكن الاستناد إليها عند قراءة صفحة ما ؟ يحدد شلير ميشر Schleier Macher - مؤسس علم التفسير في العصر الحديث سياقين : فمن جهة هناك ضرورة لمعرفة لسان العصر ، الذي يمكن إخضاعه لرموز معجمية ، وقواعد لغوية ، وهذا ما كان يسميه «التأويل النحوي» .

ومن جهة أخرى ينبغي إدخال الصفحة المحللة في مجموعة الكتابات التي تنتمي إليها ، أي العمل الذي استخرجت منه بقية أعمال الكاتب نفسه ، حتى سيرته الذاتية بأكملها ، وكان يسمى هذا التأويل تأويلاً «تقنياً» .

وبما أن ألفاظ «شلير ميشر» لم تعد مستعملة اليوم ، فقد تم استبدالها بأخرى ، حيث ساد الكلام عن تحليل «فقه لغوي» بالنسبة للحالة الأولى ، وعن تحليل «بنوي» بما تحويه الكلمة من معنى بالنسبة للحالة الثانية التي تقوم على «ابرار علاقات التداخل النصي» ، إلا أن هذين السياقين لم يعتبرا كافيين ، ومن ثم فقد تم استكمالها بسياقات أخرى ، ويذكر «دوروف» منها سياقين يكمن اعتبارها - على نحو من الأنحاء - امتدادا للسياقين السابقين فهناك ما يسميه بالسياق «الايديولوجي» الذي يتشكل من مجموعة خطابات تنتمي إلى عصر بعينه ، سواء في ذلك أكان الخطاب فلسفياً ، أم سياسياً ، أم علمياً ، أم دينياً أم جمالياً ، أم كان متممياً للوقائع الاجتماعية والاقتصادية ، وهذا السياق برغم تزامنه فإنه يتميز بعدم التجانس ، وبرغم معاصرته فليس أدبياً ، ويمكن أن نطلق عليه - لهذه الأسباب - «السياق التاريخي» وإن كان هناك تحفظ على هذا الإطلاق ، لأنه يستبعد من دائرته البعد الزمني .

أما السياق الثاني فهو ما يسميه بالسياق «الأدبي» حيث يقصد به المأثور الأدبي الذي يتوازى مع ذاكرة الكتاب والقراء ، حيث يتبلور في «الاعراف الواعية»

و«الأنماط السردية بما فيها من خواص أسلوبية شائعة ، وصور ثابتة ، فهو سياق تعاقبي ومتجانس في نفس الوقت» (١٥) .

إما «جيرار جنيت Gerard Genette فإنه يعنى عناية فائقة بما أسماه «التعالي النصي» وهو نوع من المعرفة التي ترصد العلاقات الخفية أو الواضحة لنص معين مع غيره من النصوص ، وبهذا يكون «التعالي» متضمناً «التداخل النصي» بالمعنى الدقيق والكلاسيكي الذي تحدّد منذ «جوليا كرسيفا» .

والمقصود «بالتداخل النصي» هنا : الوجود اللغوي «سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً» ، لنص آخر ، وربما كانت أوضح صور التداخل ، الاستشهاد بالنص الآخر داخل قوسين في النص الحاضر .

ويدخل أيضاً ضمن «التعالي النصي» أنواع أخرى من العلاقات ، مثل علاقة المحاكاة ، وعلاقة التغير ، كما تضاف «المعارضة» و«المحاكاة الساخرة» ، بما فيها من تداخل وعدم تميز ، ويمكن أن يندرج كل ذلك في إطار «النظير النصي» .

ويجب أن يلاحظ هنا أن «التعالي النصي» يحتوى - بالضرورة - على علاقة التداخل التي تربط النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمى إليها . (١٦) .

وتكاد تنحصر أشكال التناص على هذا النحو في نمطين أساسيين ، أولهما يقوم على العفوية وعدم القصد ، إذ يتم التسرب من الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي ، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلى الغائب في نفس الطرف الذهني مما يجعلنا في مواجهة تداخل كلا تداخل .

أما الآخر فهو يعتمد الوعي والقصد على معنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير - على نحو من الأنحاء - إلى نص آخر ، بل وتكاد تحدده تحديداً كاملاً يصل إلى درجة التنصيص .

(١٥) انظر : نقد النقد - ثودورف - ترجمة سامي سويدان - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد : ١٠٤ .

(١٦) انظر : مدخل لجامع النص - جيرار جينيت ترجمة عبد الرحمن أيوب - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٦ : ٩٠ ، ٩١ .

وتحت هذا أو ذاك تأتي تنويعات تعتمد على فروق دقيقة أو خفية مما يضمنى على «التناص» طبيعة الدراسة التركيبية والتحليلية على صعيد واحد .

ربما كانت أوسع الرؤى في هذا المجال ما اعتمدت طبقات اللغة وترسباتها في تأكيد عملية التداخل ، ذلك أن النص يتحقق له وجود من خلال شبكة من العلاقات التي ترتبط مفرداتها بخط تراجعي قد يصل امتداده إلى المواضع الأولى وما أصابها من اهتزاز بالزيادة أو النقص ، ووعي المبدع بكل ذلك ، ووضعه في اعتباره مدة عملية الاختيار ، بل اثناء عملية التوزيع ، فهي علاقة بين الفردية والجماعية في المستوى اللغوي بالدرجة الأولى ، وقد تتجاوزه إلى مستويات ثقافية أخرى ، وإن ظلت اللغة هي وسيلة التعامل الوحيدة .

٥ .

ولا شك أن الدرس العربي القديم قد تنبه إلى ظاهرة تداخل النصوص ، وخاصة في الخطاب الشعري ، بل إن هذا التنبه أخذ طبيعة تحليلية حاول فيها أن ينزل في صور التداخل إلى أدق مظاهرها ، سواء ما تم منها عن وعي ، أو كان بغير وعي ، وتعددت في هذا المجال مجموعة من المصطلحات التي تدقق في جزئيات التداخل ، وتحاول أن تضعه داخل إطار اصطلاحي يميزه عما سواه ، فـ «الاقتباس» مثلاً يمثل شكلاً «تناصياً» يرتبط المدلول اللغوي - وهو اقتباس الضوء - بالمفهوم الاصطلاحي الذي يتمثل في عملية «الاستمداد» التي تتيج للمبدع أن يحدث انزياحا محدوداً في خطابه بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئاً من القرآن أو الحديث النبوي ، وهنا يجب أن يكون في الوعي عملية القصد الثقلي ، فإذا كانت الصياغة متممة إلى هذين الجانبين المقدسين ، فإن طبيعة الاستمداد يجب أن يتم فيها تخليص النص الغائب من هوامشه الأصلية ، ليصبح على نحو من الأنحاء - جزءاً أساسياً في البنية

الحاضرة ، أي أنه يتحرك داخل ثنائية «الحضور والغياب» على صعيد واحد : حضور التشكيل الصياغي ، وغياب الهامش النصي .

وقد يأخذ «الاقتراس» طابع «التلميح» إذا انصرف الاستمداد إلى الخطاب الفقهي ، أو إلى شيء من «الأثر» و «الحكمة» ، مع إبقاء التداخل في نفس الدائرة الأولى أي يكون قائماً على النقل من سياقه الأول إلى السياق الجديد . وإذا كان هذا الشكل التداخلي قد تحرك داخل «شكل مقدس» أو قريب منه ، فإن الخروج من هذه الدائرة إلى التعامل مع المستوى الشعري وحده يدخلنا إلى دائرة «التضمين» وفي هذا يتم التداخل بين نصين شعريين ، ولا يمكن أن يتحقق هذا الشكل إلا إذا ظهرت «القصدية» ظهوراً مباشراً ، بل إن الأمر يحتمل الإشارة إلى النص الغائب إذا لم يكن القصد واضحاً للمتلقى القارئ .

ويلاحظ التدرج في «الاستعانة» بالنص الغائب ، حيث يكون الاتكاء عليه باقتطاع جزء من البيت ، أو البيت الكامل ، وقد يكون أكثر من بيت ، ويجب أن يلاحظ هنا مستوى الوعي لدى المتلقى ، فإن كان حضور النص الغائب له شهرة ، كفت في اعلان عملية التداخل ، وإلا فإن الأمر يقتضي نوع إشارة تنبه إليها .

وإحاطة «التضمين» بكل هذه المواصفات مقصود بها التمييز بينه وبين دائرة أخرى تناصية أيضاً هي «السراقات» التي أخذت من الدارسين قطاعاً كبيراً في معظم مؤلفاتهم ، واللافت أن القدماء لاحظوا في دائرة التضمين وحدة المرجع بين النصين المتداخلين ، على معنى أن يتم ذلك بين نصين لمبدع واحد دون أن يخرج الأمر عن نفس الدائرة .

وتستمر الطبيعة القصدية جلية فيما أسموه «التلميح» ، وقد يتحرك المصلح إلى «التلميح» ليؤكد الجانب «التحسيني» فيه ، وطبيعته تعتمد على صدور إشارات من النص الحاضر إلى النص الغائب دون استحضاره مباشرة وهذه

الاشارات ترد إلى (قصة) أو «مثل» أو «شعر» ، أو شيء قريب من ذلك^(١٧) .
ويبدو أن القدماء حاولوا التوغل إلى كل الاحتمالات الممكنة في عملية
«التناص» ، ومن ثم رصدوا بعض الظواهر الثنائية التي تعتمد على «التوازي»
أكثر من اعتمادها على التداخل ، إذ يقوم المبدع أحياناً ببناء خطابه الشعري - جملة
- بالاستناد إلى خطاب آخر من غير دائرته ، أي من خطاب النثر ، فعملية البناء
هنا شبيهة بعملية «العقد» ، وهو تحويل الصياغة من المستوى النثري إلى
المستوى الشعري عن طريق اضافة الجانب الإيقاعي فحسب ، على أن يلاحظ
تقارب التشكيلين من حيث المستوى الفني ، وحسن توظيف النص الحاضر ،
ويكون الفارق بين هذا الشكل وبين الاقتباس متمثلاً في تناسي هوامش النص
الإضافية في الاقتباس ، والمحافظة عليها في «العقد»^(١٨) .

وقد تنعكس حركة التداخل في «العقد» فتستحيل إلى «الحل» عن طريق نقل
الصياغة من المستوى الشعري إلى النثري ، مع المحافظة على الاطار الدلالي
والصياغي في المستويين ، على أن تكون هناك دوافع فنية تستدعي هذا

(١٧) للإشارة إلى «القصة» كقول أبي تمام :

المث بذا ان كان في الركب يوشع

فو الله ما ادري الاحلام نائم

فإنه إشارة إلى قصة يوشع بن نون فتى موسى عليهما السلام ، واستيقظاه الشمس عند قتاله
الجبارين .

اما الإشارة إلى الشعر فكقوله :

ارق واحفى منك في ساعة الكرب

لعمرو مع الرمضاء والنار تلتظي

اشار إلى البيت المشهور :

كالمتجبر من الرمضاء بالنار

المتجبر يعمرو عند كربته

واما الإشارة الى المثل فكقوله :

وقلبي عندكم رهينة

من غاب عنكم نسيتموه

صحبتة صحبة السفينة

افلتكم في الوفاء ممن

(١٨) يمثلون لهذا التشكيل التداخل يقول أبي العتاهية :

وجيفة أخره يفخر

ما بال من اوله نطفة

فإنه اخذه من قول علي رضي الله عنه : ما لابن آدم والفخر ، وإنما اوله نطفة وأخره جيفة .

التحول ، وتعمل على المحافظة على فنية الصياغة عند «حلها» (١٩) .
وقد ينصرف «التداخل التناصي» إلى المستوى الدلالي الخالص عن طريق «التوليد» ، حيث يتحرك الوعي إلى النص الغائب ويستولده دلالة في حدودها الأولى ، وقد يصيها تمدد إضافي تبعاً للفضاء الذي تشغله ، وهذا النحو ينقلنا إلى منطقة وسطى بين «الاختراع» و«السرقة» - كما يرى ابن رشيق - فقد قال امرؤ القيس :

سموت إليها بعد ما نام أهلها سمو حباب الماء حالا على حال

فقال عمر بن عبدالله بن أبي ربيعة «وقيل وضاح الياني» :

فاسقط علينا كسقوط الندى ليلة لا ناه ولا زاجر

فقد تم «التوليد» في المستوى الدلالي دون التعامل مع نفس التشكيل الصياغي لامرؤ القيس . (٢٠)

والتحقيق يقتضي القول بأن كل هذ الأشكال هوامش إضافية داخل قضية شمولية هي «السرقات الشعرية» التي اختص بدراستها من له مواصفات محددة ، فليس كل من تعرض لها أدركها ، ولا كل من أدركها استوفاهها واستكملها - كما يقول القاضي الجرجاني - إذ التعرض لهذا المستوى من الدراسة الشعرية يحتاج إلى قدرات خاصة في التمييز بين الأقسام والأصناف ، والرتب والمنازل ، حتى يمكن إنزال كل تدخل نصي منزله الذي يناسبه ، من السرقة والغصب ، أو الإغارة والاختلاس ، وحتى يمكن تدقيق العلاقة بين طرفي الأخذ هل تعتمد على الامام أم الملاحظة ؟

(١٩) مثلوا «للحل» بقول بعض المغاربة : فإنه لما قبحت فعلاته ، وحفظت نخلاته لم يزل سوء الفن يقاتده بصدق توهمه الذي يعتاده ، فإنه حلّ لقول أبي الطيب :

إذا ساء فعل المرء ساءت ظنونه وصدق ما يعتاده من توهم

انظر في كل ذلك «التداخل» عروس الإفراح بهاء الدين السبكي - «ضمن شروح التلخيص» عيسى البليبي الحلبي بمصر سنة ١٩٣٧ : ٥٠٩/٤ - ٥٢٨ .

(٢٠) العمدة : ١٧٦/١ .

وكل ذلك محكوم بنظرة أولية تمتلك القدرة على التفريق بين «المشترك» الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه ، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به ، وبين المختص الذي حازه المبتدع ابتداء فملكه ، وأحياء السابق فاقتطعه ، كما تمتلك القدرة على رصد الظواهر التعبيرية فتعرف اللفظ الذي يحتمل مقولة «الأخذ والنقل» ، والكلمة التي تتميز بالخصوصية حتى تنسب لفلان دون فلان (٢١) .

ويدقق الأمدى ظاهرة التداخل خلال «موازنته» بين البحري وأبي تمام ، ويرفض ادعاء الأخذ بشكل مطلق ، لأنه غير ممكن ، وإنما المسألة أنه كان يرد على سمع البحري من شعر أبي تمام فيتعلق معناه بقصد أو غير قصد ، وهذا التعلق له مستويان ، إذ يكون أحياناً بعناصر دلالية أو صياغية يشترك الناس فيها ، وتقع عليها طباع الشعراء ، وأحياناً يكون بـ «البديع» الذي ليس للناس فيه اشتراك ، ولا ينكر على الشاعرين - بينهما نوع اتصال - أن يتفقا في كثير من المعاني ، لا سيما ما تقدم الناس فيه ، وتردد في الأشعار ذكره ، وجرى في الطباع والاعتقاد (٢٢)

وطبيعة الواقع الأبداعي في هذه المرحلة التاريخية المبكرة كانت تهيء لهذه الظاهرة أن تأخذ طريقها إلى الخطاب الشعري حيث «كانت العرب تروي وتحفظ» ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض ، كما قيل : إن زهيراً كان راوية أوس ، وإن الخطيئة راوية زهير ، وإن أبا ذؤيب راوية ساعدة بن جؤية ، وكان عبيد راوية الأعشى ، ومحمد بن سهل راوية الكميت ، والسائب راوية كثير (٢٣)

فظاهرة «التداخل» كان لها أسبابها الخارجية والداخلية ، ودواعيها الفنية واللغوية مما هيأ لها مساحة واسعة في المؤلفات النقدية القديمة .

(٢١) الوساطة بين المتنبي وخصومه - القاضي الجرجاني - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلى محمد البجاوي - عيسى الحلبي ، دار إحياء الكتب العربية سنة ١٩٦٦ : ١٨٣ .

(٢٢) الموازنة - الأمدى - صبيح بمصر : ٢٢ ، ٢٣ .

(٢٣) الوساطة : ١٦ .

٦.

وعبد القاهر الجرجاني كواحد من أعظم نقادنا القدماء كانت له وقفات متعددة مع هذه الظاهرة الفنية ، وهو في ذلك لا ينفصل عن نظريته في «النظم» ، وإنما يؤسس مواقفه على ضوء من خيوطها التي تنتظم في مستوى الظاهر أو الباطن .

ولا يمكن أن يتم تحرك داخل دائرة «التناس» إلا بالقول بانحياز الصياغة إلى مبدعها وانتائها إليه ، ومن ثم يتهياً الربط بين هذه الخصوصية التعبيرية وتداخلها مع خصوصية أخرى من جنسها ، أو من جنس يقترب منها ، فعملية التضائيف بين «الشعر وقائله» لا يمكن أن تكون باعتبار النص المضاف كلياً وأوضاع لغة ، إذ إن هذا مستوى يأتي على الشيوخ ، ولكن تصح الإضافة بعد إجراء عملية التعليق النحوي في معاني الكلام ، ذلك أن من شأن الإضافة الاختصاص إذ هي تتناول الشيء من الجهة التي تختص منها بالمضاف إليه ، وعلى هذا ينبغي النظر في الجهة التي يختص منها الشعر بقائله .

والنظر يؤدي - حتماً - إلى جعل الاختصاص منوطاً بمستويين متوازيين : معاني الكلام ، ومعاني النحو ، والتدقيق هنا يؤدي إلى توحد المستويين في العملية الإبداعية فيخرج بذلك مستوى «التواضع» الذي يتعلق بأنفس الكلمات ، وهذا شبيه بحال الإبريسم مع الذي ينسج منه الديباج ، وحال الفضة والذهب مع من يصوغ منها الحلى فكما لا يشتبه الأمر في أن الديباج لا يختص بناسجه من حيث الإبريسم ، والحلى بصانفها من حيث الفضة والذهب ، ولكن من جهة العمل والصناعة ، كذلك ينبغي أن لا يشتبه أن الشعر بقائله إلا عبر هذا النحو المذكور (٢٤) .

كما يخرج من دائرة اختصاص أعراف اللغة وطرقها الخاصة أو العامة ، بل لا بد من تجاوز «اللغة» إلى «الكلام» ، فكل الأحكام التي تجري في اللغة يتأتى معها

(٢٤) دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجاني - قراءة محمود محمد شاكر - الخانجي بالقاهرة سنة ١٩٨٤ : ٣٦٢ .

القول بوجود تداخل نصي ، نحو الإعراب بالحركات ، والصرف ومنع الصرف ، ووضع المصدر - مثلاً - موضع اسم الفاعل ، نحو «رجل صوم ضيف» ، وجمع الاسم على ضروب ، نحو جمع السلامة والتكسير ، وجمع الجمع ، وإعطاء الاسم الواحد في التكسير عدة أمثلة ، نحو : فرخ وأفرخ وأفراخ وفروخ ، وكالفرق بين المذكر والمؤنث في الخطاب ، وجملة الضمائر وما شاكل ذلك ، فليس في شيء من ذلك خصوصية ترتبط بمبدع أو متكلم ، ومن هنا دخل الغلط على من جعل الشيء من هذا الباب من قبيل التداخل النصي ، وحكم بالسرقة ، أو الأخذ ، إذ هي أمور مشاركة لا تدخل مجال التمايز والفضيلة ، ولا اختصاص لها بفرد دون فرد ، أو بجيل دون جيل . (٢٥)

كما يخرج من دائرة «التداخل» الإطار الإيقاعي الخارجي للشعر ، لأن الوزن مثل الهيئة الصورية للبنية الشعرية ، فهو ليس داخلياً في منطقة «الفصاحة» إذ لو كان له سبيل في الدخول إليها لما كان هناك تفاوت فني إذا اتفق البناء العروضي ، «فليس بالوزن كان الكلام كلاماً ، ولا به كان كلام خيراً من كلام» . (٢٦) .

ومهما يكن من شيء فإن التوازي بين النصوص - كمرحلة أولى في التناص - لا يكون إلا من الجهة التي يستحق معها مواصفات «الفصاحة» والبلاغة ، وعملية التوازي يمكن أرجاعها - أساساً - إلى مقولة «المعارضة» التي يحاول البعض صرفها إلى المستوى السطحي فحسب ، وهنا يطرح الجرجاني تساؤلاً عن الوسائل التي تحقق معها القول بالمعارضة ، فهل هو قاصر على التعامل مع مفردات معزولة عن السياق ، بحيث نقول بدل «أسد» «ليث» ، وبدل «بعد» «نأى» ، ومكان «قرب» «دنا» أم ذلك ما لا يذهب إليه عاقل ؟

لو كان هذا المستوى كافياً في رصد ظواهر التداخل بالمعارضة لما كان هناك فاصل بين «الترجمة» و«المعارضة» ، ولكان كل من فسر كلاماً معارضاً له ، وإذا

(٢٥) انظر أسرار البلاغة - عبد القاهر الجرجاني - نسخة السيد محمد رشيد رضا - دار المعرفة - لبنان

سنة ١٩٧٨ : ٢٦ .

(٢٦) دلائل الإعجاز : ٤٧٤ .

بطل كون هذا المستوى جهة للمعارضة ، تبين أنها - إذن - لا تتحقق يقيناً إلا في المستوى الدلالي الذي يتم انتاجه من إنشاء علاقات نحوية بين مفردات مركبة في سياق لغوي ، أما المفردات في إطارها المعزول فلا تصح نسبة المعارضة إليها ، لأنه إذا لم يكن في القسمة إلا المعاني والألفاظ ، وكان لا يعقل تعارض في الألفاظ المجردة ، لم يبق إلا أن تكون المعارضة راجعة إلى معاني الكلام المعقولة ، وإذا آلت المعارضة إلى جهة المعنى ، من حيث الفصاحة والبلاغة ، حصل من ذلك ملاحظة أمرين «الاختيار» كمرحلة أولى تمهيدية ، ثم التعليق كمرحلة ثانية تأسيسية ، وبهما معا يمكن قياس «المعارضة» أو هذا النحو من «التداخل» (٢٧) .

ولو أن التوازي بين النصين كان كاملاً بحيث يكون المعنى في أحد البيتين على هيئته وصفته في البيت الآخر ، وكان التالي من الشاعرين يجيء به معاداً على وجهه لم يحدث فيه شيئاً ، ولم يغير له صفة ، لكانت مقولة الباحثين في (الأخذ مع الاحسان) أو (الاخذ مع الاساءة) لغوا من القول ، من حيث يكون محالاً ان ينصرف الاحسان الى شيء لم يصنع به شيئاً .

وكذلك تبطل عملية التوازي والتناظر ، لانه محال ان يناسب الشيء نفسه او يناظرها ، ثم كيف يمكن قياس التداخل فيقال : (انه أخذ المعنى فظهر أخذه) او (انه أخذه فأخفى أخذه) ؟ إذ لو كان المعنى يعاد على صورته وهيئته ، وكان الأخذ له من صاحبه لا يصنع شيئاً غير تبديل لفظ بلفظ ، لكان الاخفاء فيه محالاً ، لأن اللفظ - في ذاته - لا يخفي معنى ، وانما الخفاء يكون باخراجه في صورة جديدة غير التي كان عليها .

مثال ذلك ان القاضي أبا الحسن - وهو في دائرة تناسب المعاني - ذكر بيت أبي نواس :

خليت والحسن تأخذه تنتقي منه وتنتخب

وبيت عبدالله بن مصعب :

كأنك جئت محتكما عليهم تخير في الأبوة ماتشاء

وذكر انهما معا من بيت بشار :

خلقت على مافي غير خير هواي ، ولو خيرت كنت المهذبا

والامر في تناسب هذه الثلاثة ظاهر . ثم إنه ذكر ان أبا تمام قد تناوله فأخفاه وقال :

فلو صورت نفسك لم تزدها على ما فيك من كرم الطباع^(٢٨)

٧.

ويخرج عبدالقاهر من دائرة (التداخل) (المحاكاة) اللفظية ، التي تقوم على الصوت وأجراس الحروف ، وهذه عملية لا يمكن تحقيقها في (النظم والترتيب) ، ذلك ان الحاكي هو من يأتي بمثل ما أتى به المحكي عنه ، ولا بد أن تكون حكايته فعلا له ، وأن يكون بها عاملا . مثل عمل المحكي عنه : نحو أن يصوغ إنسان خاتما فيبدع فيه صنعة ، ويأتي في صناعته بخاصة تستغرب ، فيعمد واحد آخر فيعمل خاتما على تلك الصورة والهيئة ، ويجيء بمثل صنعة فيه ، ويؤديها كما هي ، فيقال عند ذلك : (إنه قد حكى عمل فلان وصنعة فلان) .

هذا المستوى التشبيهي الذي قرره عبدالقاهر لا يمكن ربطه بتداخل النصوص ، إذ إن توازي النصين على هذا النحو لا يسمح لهما بالالتقاء على أي حال ، ذلك ان (النظم) لا يتصل بالمستوى السطحي الا في عملية الاختيار فحسب ، اما عملية التعليق فهي تنصرف الى المدلولات ، وهذا شبيه - من حيث التوضيح - بمن يأخذ الاصباغ المختلفة فيتوخى فيها ترتيبا يحدث عنه

(٢٨) السابق : من ص ١٥٠٩ الى ٢٦٠ .

ضروب من النقش والوشى ، فإذا تسلطت (المحاكاة) على (النظم) أدى ذلك الى الوقوع في حقل الإحالة ، أو ما هو شبيه بالمغالطات الساذجة ، وهو ان يكون منشد شعر امرىء القيس قد عمل في المعاني وترتيبها واستخراج النتائج والفوائد مثل عمل امرىء القيس ، وأن يكون حاله إذا أنشد قوله :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف اعجازا وناء بكلكل

حال الصائغ ينظر الى صورة قد عملها صائغ من ذهب او فضة ، فيجىء بمثلها من ذهبه وفضته ، وذلك مستوى من الساذجة يؤدي الى القول بأن (الراوي) يستحق ما يوصف به (المبدع) ، فيقال إنه (استعار) او (شبه) ، اي يجعل له كل الامكانات النظامية التي تكون للمبدع ، وكفى بهذا بعدا وإحالة (٢٩) .

وقريب من هذا النحو اذا عمد عامد الى بيت شعر فوضع مكان كل لفظة لفظا في معناه ، كمثّل أن يقول في قوله :

دع المكارم لاترحل لبغيتها واقعد فإنك انت الطاعم الكاسي
ذر المآثر لاتذهب لمطلبها واجلس فإنك انت الأكل اللابس

فإن مثل ذلك يخرج من دائرة الابداع في جوهرها ، وإنما هي عملية تحرك صياغي في المستوى السطحي فحسب ، ومن ثم كانت جديرة بصفة (السلخ) التي لا تتجاوز الظاهر بحال من الاحوال (٣٠) .

ويرفض عبدالقاهر ادخال مثل هذا في منطقة (الاحتذاء) ، إذإنها عملية فنية لها مواصفاتها التي تبعتها تماما عن (المحاكاة) بشكلها السابق ، من حيث إن منطقة عملها محددة بالاسلوب والسياق ، والاسلوب ليس إجماع خواص النظم ، وله - على ذلك - طرق متعددة تبعا للتعامل مع ظواهر تعبيرية دون

(٢٩) السابق : من ص ٣٥٩ الى ٣٦٠ .

(٣٠) السابق : ص ٤٧١ .

اخرى ، وتبعا لرصف هذه الظواهر في سياق معين ، مما يحقق للناظم اولوية عمل غيره ممن يحاول محاكاة اسلوب الاول واحتذاءه ، وهي عملية تعتمد على الحرفية الى حد بعيد ، شبيهة بمن يصنع شيئا على مثال صنعة سابقة ، مثل هذا يكون في منطقة وسطى بين الابداع والمحاكاة ، مثل ان الفرزدق قال :

أترجو ربيع ان تحيء صغارها بخير وقد أعيا ربيعا كبارها

واحتذاه البعيث فقال :

أترجو كليب ان يحىء حديثها بخير وقد أعيا كليب قديمها

وإحساس الفرزدق بعملية الاحتذاء عند سماعه هذا البيت جعله يقول :

إذا ما قلت قافية شرودا تنحلها ابن حمراء العجبان

والاحتذاء ليس منوطا بالدلالة جملة ، وإنما هو منوط - كما قلنا - ببناء الاسلوب وامتصاص خواصه في بناء قد يكون في فضاء دلالي بعيد تماما عن النص الحاضر ، فالمسكوي يحكي في (صناعة الشعر) ان ابن الرومي قال : قال لي البحرني : قول أبي نواس :

ولم ادر من هم غير ماشهدت لهم بشرقي ساباط الديار الساباس

مأخوذ من قول أبي خراش الهذلي :

ولم ادر من ألقى عليه رداءه ؟ سوى انه قد سل من ماجد محض

قال فقلت : قد اختلف المعنى فقال : أما ترى حذو الكلام حذوا واحدا .

واذا كان (الاحتذاء) - باعتباره نوعا من التداخل - قد تحرك في دائرة (الوضوح) كما هو بين في النماذج السابقة ، ومن ثم أمكن رصده ، فإنه - ايضا -

يتحرك في دائرة (الخفاء) على معنى احتياجه الى قدرات خاصة ، والى متابعة متأنية للكشف عن ظواهره ، فمما يدخل في هذه الدائرة قول البحري :

ولن ينقل الحساد مجدك بعدما تمكن رضوى واطمان متالع

وقول ابي تمام :

ولقد جهدتم ان تزيلوا عزه فإذا أبان قد رسا ويللمم

حيث (احتذى) كل واحد منهما على قول الفرزدق :

فادفع بكفك إن أردت بناءنا ثهلان ذا الهضبات هل يتحلحل ؟

فحقيقة (الاحتذاء) تتول الى عملية (أخذ) قد تقترب من منطقة (السرقة) ، وهذا احساس عام قد سيطر على المبدعين ، وعبروا عنه بشكل مباشر كما في قول ذي الرمة :

وشعر قد أرقت له غريب أجنبه المساند والمحالا
فبت أقيمه وأقد منه قوافي لا اريد لها مثالا

يقول : لا أحذوها على شيء سمعته (٣١) .

■ ٨ ■

ويحدد عبدالقاهر الاطار الكلي لظاهرة (التداخل) من خلال (التوارد) ، او (الاتفاق) حيث يكون ذلك في (الغرض) على وجه العموم او الاجمال ، او في (وجه الغرض) ، ثم يحدد المستوى الاول بأنه يتم في دائرة الإطار الكلي للمعنى

(٣١) السليق : من ص ٤٦٨ الى ٤٧١ .

من حيث الوصف (بالشجاعة) او (السخاء) او (حسن الوجه والبهاء) او (وصف الفرس بالسرعة) او ما يجري في هذا المجرى .

اما المستوى الثاني ، فإنه يتأتى بعملية تنظيم صياغي تنتج شكلا (منطقيا) الى حد بعيد ، وذلك نحو تقديم الدليل على اثبات تلك المواصفات السابقة ، أي أن المستوى الثاني يتحرك خارج إطار الدائرة الكلية ، وإن ظل على انتهائه اليها .

وفي هذا المستوى يتم التعامل مع الادوات البلاغية ، وتوظيفها لانتاج المعاني الثواني ، فالتشبيه - مثلا - لا يؤدي دوره الأول في نقل مواصفات المشبه به الى المشبه ، بل إنه يجاوز هذه المهمة الى عملية (المبالغة) ، واستخلاص اعظم الدلالات ، فالتشبيه بالاسد ، وبالبحر ، وبالبدر ، وبالشمس ، يعتمد على تغييب الناتج الاول المفاد من معانيها المعجمية ، واحضار الناتج الثاني المفاد من دلالتها الوظيفية .

وقد يتم الوصول الى المعنى الثاني عن طريق غير المباشرة برصد هيآت تقود الى الصفة المطلوبة ، من حيث كانت لا تكون إلا فيمن له الصفة ، كوصف الرجل في حال الحرب بالابتسام وسكون الجوارح ، كقول الشاعر :

كأن دنائرا على قسماهم وإن كان قد شف الوجوه لقاء

والرؤية الجرجانية لا ترى في المستوى الاول مدخلا لمقولة (التناص) بالاخذ والاستمداد والاستعانة ، فالطبيعة الادراكية للناقد لا يمكنها وضع النصين على التوازن للملاحظة ما بينهما من تداخل ، إذ إنه من الممكن أن يتم ذلك بشكل شمولي في معظم نتاج الفني ، اما النقد الذي لا يركز على حس في دقيق ، ويختطف الملاحظات من هنا ومن هناك ، فإنه يسرع بمقولة (الاخذ) في هذا المستوى جريا وراء المشاركة المطلقة .

اما المستوى الثاني الخاص بوجه الدلالة على الغرض ، فإنه ينظر فيه ايضا ، لانه في بعض الاحيان يتحرك داخل دائرة (المستوى الاول) من حيث اشتراك الناس في معرفته ، أو لاستقراره في العقول والعادات ، ومن هنا يكون الحكم -

وإن كان خصوصاً في المعنى - حكم العموم في مثل تشبيه الرجل بالأسد في الشجاعة ، وبالبهر في السخاء ، وبالبدر في النور والبهاء ، وبالصبح في الظهور والجلاء ، ونفى الالتباس عنه والخفاء ، وكذلك قياس الواحد في خصلة من الخصال على المذكور بذلك ، والمشهور به ، والمشار إليه ، سواء في ذلك أتمت المداخلة ممن حضر في الزمان الواحد ، أو كان ممن سبق في الأزمنة الماضية ، والقرون الخالية ، لأن مثل هذه الأطر الدلالية ، والأنماط التعبيرية ليست بذات خصوصية من حيث الوقوع عليها ومعرفتها ، كما أن إدراكها لا يحتاج إلى روية واستنباط وتدبر وتأمل ، وإنما حكمها حكم الغرائز المركوزة في النفوس ، والقضايا التي وضع العلم بها في القلوب .

أما إذا كان مما يقع عليه المتكلم بنظر وتدبر ، ويحتاج في الوصول إليه إلى طلب واجتهاد ، أي لم يكن كالأول في حضوره المباشر دون معاناة ولا محاولة ، ولا قياس ومباحثة بل كان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقه وتجاوزه ، فهذا هو ما يمكن أن يكون مجال الاختصاص والأولية ، وأن يجعل فيه سلف وخلف ، ومفيد ومستفيد ، وأن يقضى فيه بالتفاضل والتباين ، وأن يحدد فيه شكل التداخل من حيث يتفوق النص الحاضر على الغائب ، أو تكون السيطرة الدلالية للأول على الثاني ، أي أن التداخل يكون مقروناً بفارقة دلالية على نحو من الانحاء .

ويدخل - عبد القاهر - في المستوى الأول (المشترك الظاهر) ، ما كان من الأداء التعبيري على صورته المألوفة دون اختراق القوالب الجاهزة ، أو التراكيب المباشرة ، أما إذا استطاعت القدرة الإبداعية أن تنقل مثل ذلك إلى منطقة (المجاز) بأشكالها المختلفة ، فإن الاحتمال يكون قائماً بدخوله إلى دائرة الخصوص ، التي تحتاج في إدراكها إلى الفكر اللطيف ، ومن ثم تسمح برصد ظواهر (التناص) بكل هوامشها الإضافية (٣٢) .

والتداخل بين النصوص يتم على المستوى السطحي ، أو المستوى العميق ،

وهذا الاخير هو الذي شغل الجرجاني في نظرية النظم على وجه العموم ، ثم مسألة (الأخذ) على وجه الخصوص ، وبما ان المستوى العميق يتعلق بالدلالة ، كانت - عنده - منقسمة الى قسمين ، كوسيلة تحليلية لتجلية التوازي الذي يسمح برصد التداخل .

القسم الاول : ما يتكفل العقل بإنتاجه على وفاق أحكامه الاستدلالية التي يستبطنها العقلاء ويتلمس ثمارها الحكماء ، لكن يلاحظ ان منطقة عملها هو (الخطاب الأدبي) لا الإعلامي ، مثل ذلك قول الشاعر :

وما الحسب الموروث لادر دره بمحتسب إلا بآخر مكتسب
حيث يتوازي مع قول الآخر :

وإني وإن كنت ابن سيد عامر وفي السر منها والصريح المهذب
فما سودتني عامر عن ورائة أبي الله أن أسمو بأم ولا أب

والتوازي لم يمنع وجود خطوط من هنا الى هناك تعلن عن تداخل دلالي واضح ، لكنه في معنى صريح محض ، يشهد له العقل بالصحة ، ويعطيه من نفسه أكرم النسبة ، ويتفق أصحاب العقل على التعامل به ، إذ لو انتفى الفخر بالأباء ، لكان لا يتصور فرق بين أن يقول (هذا أبي) ومنه نسبي ، وبين الانتساب الى الطين الذي هو أصل الخلق أجمعين .

وكثيرا ما يدخل مثل هذا (التماس) دائرة (الاقتباس) باعتبار ان النص الديني - في عمومته - لا يخلق إلا في فضاء عقلي ، ومن هنا يكون امتصاص النص الشعري للنص الديني في هذا الاطار العقلي ، وعلى هذا النحو يمتص (محمد بن الربيع الموصلي) حديث الرسول صلى الله عليه وسلم : «كلكم لآدم ، وآدم من تراب» ، ثم ينشره في خطابه الشعري قائلا :

الناس في صورة التشبيه أكفاء أبوهم آدم والأم حواء
فلإن لم يكن لهم في اصلهم شرف يفاخرون به فالطين والماء

ما الفضل الا لأهل العلم انهم على الهدى لمن استهدى ادلاء
ووزن كل امرئ ما كان يحسنه والجاهلون لأهل العلم اعداء
فبرغم ان الامتصاص قد تناول معظم دوال الحديث الشريف ، نلاحظ ان
سيطرة النص الاول على الثاني تكاد تكون سيطرة دلالية كاملة من خلال
اجتماعهما على ما يتفق عليه العقل .
وقد يكون التعامل على هذا النحو من (التداخل) من دواعي النثرية التي
تكون استجابتها للعقل اعمق بكثير من الشعر ، فقول الشاعر :

وكل امرئ يولى الجميل محبب

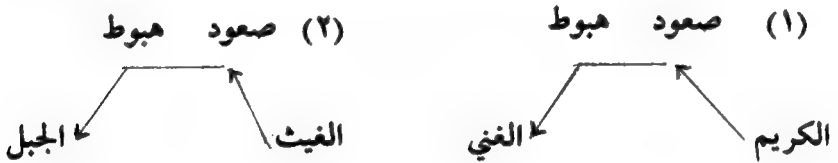
من المعاني النثرية التي لا تتصل بجوهر الشعرية ، ذلك برغم المستوى
السطحي في اختيار الالفاظ ، وتجميعها في اقل حيز تعبري ممكن ، وغير ذلك
من الظواهر التي يمكن ان تنتمي الى الشعرية ، ومرجع النثرية الملحوظة الى
عملية (اقتباس) تعتمد (الامتصاص) وسيلة حركتها التعبيرية ، إذ إن النص
الموازي هنا ، هو قول النبي صلى الله عليه وسلم (جبلت القلوب على حب من
أحسن إليها) ، بل إن التوازي هنا كان ثلاثيا إذ يتجلى النص القرآني - في
السياق - في قوله تعالى : ﴿ادفع بالتي هي أحسن فإذا الذي بينك وبينه عداوة
كانه ولى حميم﴾ .

القسم الثاني : وهو (التخييل) الذي لا يتعامل مع قوانين العقل وأحكامه
الصارمة ، ولا تحده اسوار (الصدق) و(الاثبات) و(النفي) ، ونتيجة لذلك
كانت مساحته ممتدة ، كثيرة المذاهب ، متعددة المسالك ، فهو يند عن الحصر
والتقسيم والتبويب ، ذلك ان طبيعته الكثافة والتعقيد وتعدد المستويات .
ويتمثل هذا التعقيد في مستوياته المختلفة ، حيث تلعب (الصنعة) : والحلق
دورا بارزا في انتاج دلالاته حتى تقربه من طبيعة القسم الاول في خضوعه لأحكام
العقل ، واقتربه من عالم (الحق) ، بالاعتماد على الوسائل التخيلية في تشكيل ما
يشبه الأقيسة ، كما في قول ابي تمام :

لا تنكري عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

فالدلالة هنا تتحرك في عدة خطوط ، أولها : خط الكريم الموصوف بالعلو والرفعة ، ثانيا : خط الغنى ، ثالثا : خط الغيث ، والربط بين هذه الخطوط الثلاثة يتم بالاعتماد على مقدرة الخيال في إيجاد علاقات تنقلها الى منطقة قريبة من منطقة العقل في لزومها إذ تخيل للسامع ان الكريم اذا كان موصوفا بالعلو والرفعة في قدره ، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق اليه وعظم نفعه ، وجب بالقياس ان ينزل عن الكريم ، نزول السيل عن الطود العظيم .

ويمكن تصور الشكل التجريدي لخطوط المعنى في البيت على النحو التالي :



فالتوازي قائم بين المستويين من خلال المقارنة الضمنية التي تنقل حتمية الحركة من الشكل الثاني الى الاول ، مع انه لا تلازم - في الواقع - بينهما .

وهذا المستوى (التخييلي) هو ما يحتم معظم ظواهر التناص ، نتيجة لان تشكيلاته تأخذ خصوصية الارتباط بمبدعها شكلا ومضمونا .

من هذا المنطلق يرصد عبد القاهر بعض ظواهر (التداخل) من حيث وسيلة انتاج المعنى ، في شكلها التخيلي ، والذي يتجاوز الوسيلة الى المعنى ذاته ، فعندما يقول الشاعر :

بنفسي ما يشكوه من راح طرفه ونرجسه مما دها حسنه ورد^(٣٣)
أراقت دمي عمدا محاسن وجهه فأضحى وفي عينيه آثاره تبدو

(٣٣) الواو في «نرجسه» ، للحال يريد الذي صار نرجس طرفه كالورد من الرمد .

نلاحظ خطوط المعنى في :

حمرة العين - علة الحمرة - إراقة الدماء - والربط بينها يتم على الاختراع فليس ثمة اراقة دماء ، وإنما هناك إحمرار للعين لا بد من تخليق أسباب شعرية له ، فكانت إراقة الدماء أقرب الوسائل المناسبة للسياق .

وهذا النحو يدفع الى المجال بنص آخر لابن المعتز يكاد حضوره يغلب حضور الأول ، إذ يقول ابن المعتز :

قالوا اشتكت عينه فقلتُ لهم من كثرة القتل نالها الوصب
حمرتها من دماء من قتلت والدم في النصل شاهد عجب

فخطوط التداخل هنا تغطي الدلالة الكلية ، كما تغطي الدوال المختارة ، كما تغطي وسيلة انتاج الدلالة باعتبارها على التخيل ، فلا نستطيع هنا ان نقول بالنص الحاضر ، والنص الغائب) بل نقول هنا حضوران على صعيد واحد .

وقد يعمل النص الغائب على تمهيد الطريق للسائرين ، فمهما حاول السائر ان يستقل بسيره اعتمادا على قدرته الخاصة ، فإنه سوف يظل - اولا و آخر - سائرا في طريق غيره عن وعي او بغير وعي ، ولتأكيد ذلك يقوم عبد القاهر باجراء موازنة بين النص الغائب لابن المعتز ، والنص الحاضر لابن بابك ،

يقول ابن المعتز :

وفارس أغمد في جنة يقطع السيف إذا ما ورد
كأنه ماء عليه جرى حتى إذا ما غاب فيه جمد
في كفه عضبُ إذا هزه حسبته من خوفه يرتعد

فقد تعلق (الاختراع) هنا بكيفية انتاج الدلالة ، فيما اسموه بعد ذلك (حسن التعليل) الذي يقوم على تخيل اسباب تجمع بين الغرابة والتناسب ، الغرابة من حيث الوقوع عليها في ذاتها ، والتناسب من حيث انسجامها داخل السياق ،

فالمبدع قصد الى ايجاد علة يتكىء عليها في تبرير هزة السيف - وصولا الى درجة المديح المثالي - فجعلها رعدة تناله من خوف الممدوح وهيبته .

ويبدوان ابن بابك قد رأى الطريق ممهدا فصار فيه ، قال :

فإن عجمتي نيوب الخطوب وأوهى الزمان قوى مني
فما اضطرب السيف من خيفة ولا أرعد الرمح من قرة

إلا ان النص الحاضر هنا قد احتفظ لنفسه ببعض الظواهر التي جاوزت النص الغائب برغم اتكائها عليه ، حيث قصد ان يقول : إن كون حركات الرمح في ظاهر حركة المرتعد لا يوجب ان يكون ذلك من ألم عارض ، وكأنه عكس القضية ، فأبى أن تكون صفة المرتعد في الرمح للعلل التي لمثلها تكون في الحيوان ، أما ابن المعتز فحقق كونها في السيف على حقيقة العلة التي لها في الحيوان (٣٤) .

٩ .

ويتقدم الجرجاني لرصد اشكال (التداخل) او (التناص) معتمدا على تحديده للمستويين الذين عرضهما ، وبداية يلحظ وجود اطارين كليين يستوعبان اشكال التناص .

الاطار الاول : تتم فيه الغلبة للنص الحاضر على الغائب ، او العكس .

الاطار الثاني : يتوازى فيه النصان بحيث يظل لكل واحد منهما استقلاليته الفنية برغم وجود (تماس) دلالي او شكلي بينهما .

وداخل الاطار الاول تكون الغلبة - غالبا - للنص الحاضر على الغائب ، او بمعنى آخر يكون تدخل النص الغائب محدودا ، بحيث تقتصر مهمته على تقديم

(٣٤) اسرار البلاغة : ٢٢٨ - ٢٥١ .

الخلفية الدلالية ، التي يتحرك في ظلها النص الحاضر ، لكنها حركة تركيبية قائمة على (التصوير والتصنيع) تؤهل صاحبها لنوع من التميز والاستقلالية .

ويمكن رصد هذا الشكل بين البحري والمنتبي ، يقول البحري :

ليل يصادفني ومرهفة الحشا ضدين أسهره لها وتنامه

يمتصه المنتبي فيقول :

بش الليالي شهدت من طرب شوقا الى من يبيت يرقدها^(٣٥)

فالخلفية الدلالية التي قدمها البحري هي المفارقة بين السهر والنوم ، وهي نفس المفارقة التي تحرك في ظلها المنتبي ، واللافت هنا ان الجرجاني لم يقدم بين يدي البيتين رأيا محددا فيمن كانت له السيادة الفنية على الآخر ، وإنما رصد في هذا السياق مجموعة كبيرة من الثنائيات التي تتبادل المعاني بينها ، مع المخالفة في تقديم احد الطرفين على الآخر ، كنوع من الاشارة الشكلية لتغلب احدهما ، وإن ظل ذلك في اطار مجمل يسمح للمتلقي عموما بالوقوف على الصنعة المقصودة التي تسمح للنص الآخر باستقلاله الفني .

ويرصد عبد القاهر شكلا تناصيا آخر يعتمد على التوازي الكامل بين الطرفين بحيث يظل لكل منهما منطقته التشكيلية المتميزة ، او ما يمكن ان نسميه (الندية) في درجة (الاستاذية) ، من ذلك قول لبيد :

واكذب النفس إذا حدثتها إن صدق النفس يزري بالأمل

مع قول نافع بن لقيط :

وإذا صدقت النفس لم تترك لها أملا ويأمل ما انتهى المكذوب^(٣٦)

(٣٥) دلائل الإعجاز : ٤٨٩ ، ٤٩٠ .

(٣٦) السابق : ٥٠٠ .

ويمكن تصور التوازي الدلالي بين البيتين على النحو التالي :

ليبد :

كذب النفس = بقاء الامل

صدق النفس = ضياع الامل

نافع :

صدق النفس = ضياع الامل

كذب النفس = بقاء الامل

ويزداد التوازي اذا ادركنا وقوع كل بيت تحت سيطرة البناء الشرطي (إذا) بهوامشها الدلالية اليقينية ، وإذا ادركنا أن عناصر تفجر المعنى تكاد تكون واحدة ، وهي : الصدق - الكذب - النفس - الامل .

وبهذا يتحول التوازي الى شكل من أشكال التناص الذي لا يلغي شخصية كل بيت على حدة ، ويجعل بينهما ما يشبه (الحوار) التبادلي . والحوار هنا يتم على التعالي ، على معنى ان كل بيت يحقق لنفسه شكلا تركيبيا يحقق به قدرا من الخصوصية ، او على حد تعبير عبد القاهر قدرا من (الأستاذية) .

ويمكن تصور (الحوار) التبادلي على النحو التالي :

- لبيد : يبدأ منطقة حركته من المطلوب الاول (كذب النفس) - وهو الطرف الموجب - إلى الطرف الثاني (صدق النفس) وهو الطرف السالب .
- نافع : يعكس الحركة حيث اوقع الطرف السالب اولاً (صدق النفس) والطرف الموجب ثانياً (كذب النفس) .

ليبد : اوقع البيت كله تحت سيطرة صيغة الامر بهوامشها الاضافية في الحث والاثارة .

نافع : اوقع البيت كله تحت سيطرة أداة الشرط (إذا) التي تجعل القضية شيئاً قريباً من الواقع المألوف .

ليبد : أسقط ناتج المطلوب الاول (كذب النفس) اعتمادا على الاشارات الصادرة من نتيجة المطلوب الثاني (صدق النفس) ، اي ان المتلقي اصبح بهذا النحو التشكيلي طرفا في عملية الابداع عن طريق (إكمال الناقص) .

نافع : أبرز ناتج المطلوبين باعتبار غرابة كل ناتج ، وهذا يقضي مواجهة المتلقي بهما على المباشرة ، إذ إن (الصدق) كان هو الطرف السالب ، بينما كان الكذب هو الطرف الموجب .

ويمكن ان يستمر الحوار على هذا النحو ليتابع عملية الاختيار ووقوعها على دوال بعينها على صيغة الفعل او الاسم ، كما يتابع عملية التوزيع بإمكاناتها التعليقية ، وكلاهما يكون علاقة جدلية بين البيتين ، وكأن النص الغائب كان على وعي مجيء النص الحاضر ، فهو محاور بالقوة ، والثاني كان محاورا بالفعل .

وهذا الاحساس (بالتناص) من جانب ، والتميز من جانب آخر ، كان له وجوده المتيقن عند المبدعين ، اي ان هناك وعيا يجمع بينهما على سبيل الموافقة لا على سبيل التناقض والتنافي ، فقد حكى المرزباني ان عمر الوراق قال : رأيت ابا نواس ينشد قصيدته التي أولها :

أيها المتتاب من عفره

فحسدته ، فلما بلغ الى قوله :

تنأى الطير غدوته ثقة بالشبع من جزره

فقلت له : ما تركت للتأبغة شيئا حيث يقول :

إذا ما غزا الجيش حلق فوقه عصائب طير تهدي بعصائب
جوانح قد أيقن ان قبيله إذا ما التقى الجيشان اول غالب

فقال : اسكت ، فلتن كان سبق فما أسأت الاتباع .

ويرى عبد القاهر ان كلام أبي نواس هنا دليل على ان المعنى يمكن ان يقدم في اكثر من تشكيل (صورة) ، مع محافظة كل تشكيل على طريقته الخاصة في انتاج المعنى ، إذ إنه لو كان لا يكون قد تم لأبي نواس صناعة شيء في المعنى ، لكان قوله (فما أسأت الاتباع) محالا ، لأن التبعية هنا لا تنصرف الى الدوال - في حد ذاتها - بل إن الخصوصية كانت في تشكيل المعنى ، ونقله من صورته الاولى في شعر النابغة الى صورة اخرى .

والتوازي بين النصين يقوم على (أصل) يشتركان فيه ، وهو علم الطير بأن الممدوح إذا غزا عدوا كان الظفر له ، وكان هو الغالب ، و(فرع) وهو طمع الطير في ان تتسع عليها المطاعم من لحوم القتل .

ويصور عبد القاهر التبادل الحوارى على النحو التالي :

النابغة : انصرف توجهه الى (الاصل) الذي هو علم الطير بأن الممدوح يكون الغالب ، فذكره صريحا ، وكشف عن وجهه ، واعتمد في (الفرع) الذي هو طمعها في لحوم القتل ، وأنها لذلك تحلق فوقه ، على دلالة (الفحوى) .

أبو نواس : عكس الحركة الدلالية - في شكل تبادل مع النابغة - فذكر (الفرع) الذي هو طمع الطير في لحوم القتل صريحا ، فقال : ثقة بالشعب من جزره . وعول في (الاصل) الذي هو علمها بأن الظفر يكون للمدوح ، على الفحوى ، ودلالة الفحوى على علمها ان الظفر يكون للمدوح هو في ان قال : (من جزره) ، وهي لا تثق بأن شعبها يكون من جزر الممدوح حتى تعلم ان الظفر يكون له (٣٧) .

ويحترس عبد القاهر فيؤكد ان وحدة المعنى لا تقتضي وحدة البناء الشكلي ، وأن العلماء لم يريدوا حيث قالوا : (إن المعنى في هذا هو المعنى في ذاك) ان الذي

يعقل من هذا لا يخالف الذي يعقل من ذاك ، وأن المعنى في النص الثاني عائد على المتلقي والقارئ على هيئته وصفته التي كان عليها في النص الاول ، وألا فرق ولا فصل ولا تباين بوجه من الوجوه ، وأن حكم البيتين - مثلاً - حكم الاسمين قد وضعاً في اللغة لشيء واحد ، كالليث والاسد ، ولكن قالوا ذلك على حسب ما يقوله العقلاء في الشيتين يجمعهما جنس واحد ، ثم يفرقان بخواص ومزايا وصفات ، كالحاتم والحاتم ، والشنف والشنف ، والسوار والسوار ، وسائر أصناف الحلي التي يجمعها جنس واحد ، ثم يكون بينها الاختلاف الشديد في الصفة والعمل^(٣٨) .

١٠ .

ويتكلم عبد القاهر كثيراً - في رصد التناص - على الابنية الخاصة ، او التشكيلات الجزئية ودورها في انتاج المعنى ، وبما ان اهتمامه منوط دائماً بالمعاني الثواني ، فإن أدق ظواهر التناص ، عنده - هي الادوات التي تتحرك في نطاق هذه المعاني ، وهي التشبيه والاستعارة والكناية .

ومن هذا المنطلق ينكر مقولة (الأخذ) التي تنصب على التعامل مع المعنى (العاري) ثم كسوته لفظاً تعطي صاحبه احقية امتلاكه ، واختصاصه به ، لانه لا يتصور وجود معنى منفصل عن اللفظ ، إذ من اين يعقل ان يحىء الواحد لمعنى من المعاني بلفظ من عنده ، إن كان المراد باللفظ مجرد نطق اللسان ؟

وعلى افتراض صحة ذلك ، فمن اين يجب اذا وضع لفظاً على معنى ، ان يصير احق به من صاحبه الذي اخذه منه ، ان كان هو لا يصنع شيئاً ، ولا يحدث فيه صفة ، ولا يكسبه فضيلة ؟ وعلى هذا تكون مقولة (فكساه لفظاً من عنده) عبارة عن تشكيل المعنى على نحو مخصوص .

ونجليات هذا التشكيل التي تسمح بالكشف عن ظاهرة التناص لا يمكن ان تكون اذا جاء في صورته الاولى ، وخاصة في مجال البناء التشبيهي ، اذ لا تتحقق له خصوصية الا اذا تدخلت فيه الصنعة المحكمة ، فالمدرک البصري - مثلاً - يكاد يأخذ طبيعة واحدة عند نقله الى المستوى الشعري برغم تمايز البناء التركيبي ، ومن ثم لا بد ان تتدخل عناصر اضافية تجعل هذا المدرک قريباً من التخيل او المتوهم ، ويتم ذلك في ادق تشكيلاته عند ربطه (بالتفصيلات) التي تجعل الوحدة في صورة الكثرة ، وتجعل للكثرة صورة الوحدة ، وهنا يمكن رصد التداخل - إن وقع - مع رصد متعلقاته الاضافية التي لصقت به وأحالتها الى تشكيل جماعي ، ومن هنا يبدو (التناص) كنوع من الاستمرارية ، أو (التمدد) الذي يتحقق من حرارة المجاورة والالتقاء .

وعلى هذا يكون الالتقاء بين النصوص (فردياً) لكنه يأخذ طبيعة جماعية نتيجة لتوارد المبدعين على صيغة تشبيهية بعينها .

فعمرو بن كلثوم يقول :

بني سنا بكها من فوق رؤوسهم سقفا كواكبها البيض المبائر

ويأخذ هذا البناء التشبيهي صورة شعرية تتسلل الى بشار :

كأن مشار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبها

ثم منها الى المتنبي :

يزور الاعادي في سماء عجاجة أسته في جانبيها الكواكب

فيأخذ التعامل الشعري طبيعة تراثية ، حيث تتول التفصيلات الى توحد ، فكل واحد من الشعراء قد شبه لمعان السيوف في الغبار بالكواكب في الليل ، وإن تمايز بعضهم بإضافات تجعل لصياغته نوعاً من الثقل ، فبشار - مثلاً - راعى ما لم يراعه غيره ، وهو ان جعل الكواكب تتهاوى ، فأتم التشبيه

والشبه ، وعبر عن هيئة السيوف وقد سلت من الاغمد ، وهي تعلو وترسب ، ونجى وتذهب ، ولم يقتصر على اللمعان في اثناء العجاجة كما فعل الآخرون ، وهذه الزيادة تجعل لبيته حظا من الدقة كأنه تفصيل بعد تفصيل (٣٩) .

وليس (التفصيل) وحده هو وسيلة الجماعية في البناء التشبيهي ، بل إن التوغل والاستقصاء يؤدي نفس المهمة ، وإذا كانت (التفصيلات) تمثل خطأ افقيا في تشكيل الصورة التشبيحية ، فإن (الاستقصاء) يمثل الخط الرأسي فيها ، وهذا الامتداد الرأسي قد يكون لمبدع واحد ، فتزداد الصلة بين النصين وثوقا وتداخلا ، ذلك ان الجنس يكون واحدا ، والتركيب يثول الى حقيقة واحدة .

ويرصد عبدالقاهر هذا النمط التداخلي في قول ابن المعتز :

وطاف بها ساق أديب بمبزل كخنجر عيار صناعته الفتك
وحمل آذريونة فوق أذنه ككأس عقيق في قرارتها مسك (٤٠)

مع قوله :

مداهن من ذهب فيها بقايا غالية

وتكاد تكون العلاقة بين النصين علاقة تنافس في بلوغ اقصى درجات الاستقصاء من ناحية ، وأدق عناصر التشابه من ناحية اخرى ، وهو ما حاول عبدالقاهر تتبعه لكشف ملامح التنافس ، وتحديد ظواهر الالتقاء على النحو التالي :

الآذريونة : باطنها اسود غير شامل - غير مستدير بل له هوامش .
كأس عقيق : في باطنها مسك - يابس - يستقر في القاع وليس له هوامش .
مداهن ذهب : فيها بقايا غالية - رطبة - ترتفع عن القاع ولها هوامش .
وعلى هذا ينتهي التنافس بتغلب النموذج الثاني لقدرته على احكام المشابهة

(٣٩) انظر : اسرار البلاغة : ١٥١ ، ١٥٢ .

(٤٠) الآذريونة : ورد له ورق احمر في وسطه سواد له نبو وارتفاع .

بين المشبه والمشبه به ، إذ إن السواد الذي في باطن الأذريونة الموضوع بإزاء الغالية والمسك فيه أمران :

أحدهما : انه سواد غير شامل للأذريونة

: انه سواد غير مستدير ، بل يرتفع من باطن الدائرة حتى يأخذ شيئا من الجوانب ويغطيها .

فهو على هذا يشبه آثار الغالية في جوانب المدهن ، وفي قوله (في قرارها مسك) يبين عدم الشمول احتراسا من دخول النقص في المشابهة .

الآخر : ان من شأن (المسك) والشيء اليابس ، إذا حصل في شيء مستدير في القاع ان لا يرتفع في الجوانب كذلك الارتفاع الذي نلاحظه في سواد الأذريونة ، اما الغالية فهي رطبة يمكن اخذها بالاصابع ، واذا كان كذلك ، فلا بد في البقية ان تكون قد ارتفعت عن القرارة ، وحصلت بقية شبيهة بذلك السواد^(٤٧) .

وقد يكون (التنافس) في الصورة التشبيهية قائما على (التوليد) ، على معنى امتلاء النص الغائب - دلاليا - امتلاء يؤهله لعملية مخاض عندما تتوفر القابلة ، خاصة اذا انضاف الى هذا الامتلاء تعدد خيوط الحركة التي تصنع نسيج الشعرية في النص .

وتكاد تقدم صورة القتل المرفوع في العراء تشكيلا فرديا ذا طبيعة جماعية يعتمد (التنافس) وسيلة لاستمراريته على نحو ما من الانحاء .

فالأخطل في خطابه الشعري وصف حالة هذا القتل بقوله :

كأنه عاشق قد مد صفحته يوم الوداع الى توديع مرتحل
او قائم من نعاس فيه لوثته مواصل لتمطيه من الكسل

(٤١) اسرار البلاغة : ١٥٢ - ١٥٤ .

ويتميز البناء هنا بـ (اللطيف) وامتلائه بكثير من التفاصيل الدقيقة التي تتيح للناتج التشبيهي ان يتجلى في اوسع نطاق ادراكي ممكن ، ومع كثرة التفاصيل ، تتكاثر الاحتمالات التأويلية مما يضيف على الامتلاء كثافة توقف البصر عندها ، وتقصره عليها .

الاحتمال الاول : لو قال : كأنه متمط من نعاس ، واقتصر عليه ، كان ذلك مدعاة لخروجه من الجماعة الفنية الى الابتذال ، لان إدراك الشبه على هذا النحو مما يقع في النفس لرائي المصلوب لكونه من حد الجملة .

الاحتمال الثاني : اضافة القيود الى (التمطي من النعاس) ، وهنا يتحول الانقطاع - الذي يوهمه الاحتمال الاول - الى استدامة واستمرارية (للحركة الساكنة) ، وهذا الاحتمال يحتاج الى امكانيات خاصة من اتساع الخيال ، وعمق التأمل .

الاحتمال الثالث : - وهو تنمية للاحتمال الثاني - يتأتى بتعدد الجهات التي يتمي لها التشبيه ، فيكون (التمطي) نقطة البدء ، ويتولد عنه امتداد الظهر واليد مدة ما ، ثم تحدث رجعة تشكيلية الى الحالة الاولى ، ثم يتكرر هذا النمط التركيبي باستخدام (مواصل) .

الاحتمال الرابع : ان يتدخل العقل بمقولاته لطلب علة لما وقع عليه من تصور ، فيظهر على الفور مجسدا في (وجود اللوثة والكسل) في القائم من النعاس ، وهذا اصل في بناء التفاصيل ، حيث يثبت في الوصف امر زائد على المعلوم المتعارف ، ثم يطلب له علة . وقد جمع الدارسون بين هذا النموذج - بكل احتمالاته التضخمية - ونص آخر على سبيل التداخل التوليدي وهو قول الشاعر :

لم أر صفا مثل صف الزط تسمين منهم وضعوا في خط

من كل عال جذعه بالشط كأنه في جذعه المشتط
أخو نعاس جد في التمطي قد خامر النوم ولم يغط
والبنوة للنص السابق ليست كاملة ، فإذا كان قوله : (جد في التمطي)
يوازي قوله (مواصل) ، لكن في اشتراط (المواصل) اضافة دلالية لها
خطورتها ، وذلك أنه من الجائز ان تتحقق المبالغة في التمطي ، ثم تنتهي بالعودة
الى الحالة التي يكون عليها في السلامة .

اما قوله (قد خامر النوم ولم يغط) فهو وإن كان يحاول ان يرينا نوعا من
الزيادة ، من حيث يقال إنه أخذ النعاس فتمطي ثم خامر النوم ، فإن الهيئة
الحاصلة له من جده في التمطي تبقى له ، فليس يبالغ قوله (مواصل لتمطيه)
وتقييده من بعد بأنه (من الكسل) ، والاحتياط قبله بـ(فيه لوثنه) .

وتنفذ الجماعة الى ابن الرومي - في نفس الدائرة التشبيهية - على التوليد
ايضا ، حيث يقول في الصورة نفسها .

كأن له في الجو جبلا يسوع إذا ما انقضى جبل أتيح له جبل
يعانق انفاس الرياح مودعا وداع رحيل لا يحط له رحل

فاشتراطه ان يكون له بعد الجبل الذي ينتهي ذرعه جبل آخر ، يخرج من
بوع الاول إليه ، كقوله : (مواصل لتمطيه من الكسل) في استيفاء الشبه
والتبني على استدامته ، لأنه اذا كان ييوع جبلا لم يقض باعه ، ولم يرسل يده ،
وفي ذلك بقاء شبه المصلوب على الاتصال ،^(٤٢) .

ومن الأبنية التي اتكأ عليها عبد القاهر في رصد ظواهر التناص (الصورة
الاستعارية) باعتبارها إحدى أدوات إنتاج (المعاني الثواني) ، لكنه لا يتكئ
عليها في إطارها الجزئي المحدود ، وإنما يتعامل معها كمعصر تركيبي لا يتحقق له
هذا التكوين الفني الا اذا تدخل فيه النحو مباشرة لإحداث خلخلة في التعليق
والاختيار يسمح بتجلي الصورة الاستعارية .

(٤٢) السليق: ١٦٣-١٦٥ .

وقد يكون تفجر هذه البنية منوطا بمفردة يمتد اثرها الدلالي في التركيب كله ، ومن ثم يكون التعامل معها في سياق آخر على النحو السابق مؤشرا واضحا على التداخل النصي ، ففي قول الشاعر :

أخذنا بأطراف الاحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الاباطح
نلحظ أثر الفعل (سال) في تدقيق المسير ، وفي تشكيل سرعته ، حيث جعله سرعة في لين وسلاسة ، حتى كأن المطي سيول وقعت في تلك الاباطح فجرت بها .

وعلى هذا النحو التأثيري يتردد الفعل (سال) في قول الآخر :

سالت عليه شعاب الحي حين دعا أنصاره بوجوه كالذنابير
فقد حقق التأثير الدلالي للفعل معنى طاعة الممدوح ، لا الاسراع الى نصرته ، والازدحام حوله ، حتى يصير (الأنصار) كأنهم سيول تتدفق من هنا ومن هناك ، وتنصب من هذا المسيل وذاك حتى يغص بها الوادي .

وليس التداخل محصورا في هذا النطاق الدلالي وحده ، بل يجاوزه الى الطبيعة التركيبية ، فليس الإبداع في قوله (وسالت بأعناق المطي الاباطح) على الوجه السابق وحده ، وذلك أنه لا غرابة في ان جعل المطي في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الاباطح ، فإن هذا البناء التشبيهي مألوف ظاهر ، لكن الدقة واللفظ في خصوصية الإفادة ، بأن جعل (سال) فعلا للأباطح ، ثم عداه بالباء ، بأن أدخل الاعناق في الين ، فقال (بأعناق المطي) ولم يقل (بالمطي) ، ولو قال (سالت المطي في الاباطح) لم يكن شيئا .

وكذلك الغرابة في البيت الآخر ، ليس في مطلق معنى (سال) ولكن في تعديته بعل والباء ، وبأن جعله فعلا لقوله (شعاب الحي) ، ولولا هذه الخصوصية في البناء الشكلي مادي الكلام (٤٣) .

ويأخذ البناء (الكنائي) صورة أكثر جماعية من سابقه ، باعتبار قيامه على تشكيل ثنائي لازم ، يجمع بين المعنى الأول والثاني على صعيد واحد ، ويصور عبد القاهر هذه الجماعية عندما يتحدث عن المبدعين في الخطاب الشعري بأنهم «يرومون وصف الرجل ومدحه ، وإثبات معنى من المعاني الشريفة له ، فيدعون التصريح بذلك ، ويكونون عن جعلها فيه بجعلها في شيء يشتمل عليه ويتلبس به ، ويتوصلون في الجملة الى ما أرادوا من الاثبات ، لا من الجهة الظاهرة المعروفة ، بل من طريق خفي ، ومسلك يدق» (٤٤) .

وفي هذا النحو التشكيلي يأتي (التناص) على سبيل التوازي ، إذ يتوافق البناء في التصميم الخارجي بحيث يمكن ان يتحوला الى شكل تجريدي يتطابقان فيه ، فإذا نظرنا الى قول يزيد بن الحكم بمدح به يزيد بن المهلب ، وهو في حبس الحجاج :

أصبح في قيدك السباحة والمجد وفضل الصلاح والحب .

نجدته يتناظر مع قول (زياد الاعجم) :

إن السباحة والمروءة والندى في قبة ضربت على ابن الحشرج
ويكاد البيتان يتطابقان برفع كلمة (قيد) في الأول ، و(قبة) في الثاني ، إذ منهما يتحقق الفارق الدلالي الداخلي برغم توافق التصميم الخارجي .

وفي هذا السياق تتوارد (صيغ) جماعية في مثل (جبان الكلب) و(مهزول الفصيل) لتجعل للبناء الكنائي خطارأسيا في عالم (التناص) ، ف(جبان الكلب) تتحول الى (زجرت كلاي) تارة ، وإلى (أنس الكلب بالزائرين) تارة ، وإلى وصفه (بالعجمة) تارة ثالثة :

- ومايك في من عيب فليزي
- رفعت له ناري ، فلما اهتدى بها
جبان الكلب مهزول الفصيل
زجرت كلاي ان يهر عقورها

- وكلبك آنس بالزائرين من الأم بالابنة الزائرة
- يكاد إذا ما أبصر الضيف مقبلا يكلمه من حبه وهو أعجم^(٤٥)

١١.

والناظر في متفرقات (التناص) عند عبدالقاهر ، يدرك استغراقه لمعظم ظواهره فيما جمع تحت اسم (السركات) وهوامشها التي تتعلق بها ، فمن هذه الهوامش ما أطلقوا عليه (الحل) الذي تتحول به الصيغة الشعرية الى صيغة نثرية ، ومن النادر في هذا الباب ما صنعه الجاحظ بقول نصيب :

ولو سكتوا أننت عليك الحقايب

حين نثره فقال : نحن أعزك الله ، نسحر بالبيان ، ونموه بالقول ، والناس ينظرون إلى الحال ، ويقضون بالعيان ، أثر في أمرنا فأنثر ينطق إذا سكتنا ، فإن المدعي بغير بينة متعرض للتكذيب^(٤٦) .

ومن هذه الهوامش ما أطلقوا عليه «العقد» حيث يتحول الخطاب النثري إلى شعري ، وفي هذا يروي عبدالقاهر عن المرزبان المثل القديم : «حرا أخاف عليه جاني كمأة لاقرا» ، يضرب مثلاً للذي يخاف من شيء فيسلم منه ويصبيه غيره مما لم يخفه ، فأخذ هذا المعنى بعض الشعراء فقال :

وحذرت من أمر فمر بجاني لم ينكني ، ولقيت ما لم أحذر^(٤٧)

وقد تضيق هوامش التناص لتتعلق بمفردة واحدة لها قدرة «التمدد» والانتشار داخل النص ، مما يجعل تعلق «التداخل» بها أمراً محتملاً - من وجهة نظر

(٤٥) انظر السابق : ٣٠٦-٣٠٩ .

(٤٦) السابق : ٥١١ .

(٤٧) السابق : ٤٨٥ .

عبدالقاهر - إذ من خلالها يتمكن من التدخل بالتقويم الجزئي ، وهي ظاهرة واسعة الانتشار في مؤلفي عبدالقاهر «الدلائل والأسرار» .

فمن ذلك ما يكون في دائرة الخطاب لمبدع واحد ، وقد يمتد إلى غيره ليتحقق نوع من التواصل في «الاختيار» الفردي أو الجماعي ، وعلى هذا النحو تأتي لفظة «الجسر» عند أبي تمام في قوله :

لا يطمع المرء أن يجتأب لجته
بالقول ما لم يكن جسرا له العمل

مع قوله :

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها
تنال إلا على جسر من التعب

ثم مع قول ربيعة الرقي :

قولي نعم ، ونعم إن قلت واجبة قالت : عسى ، وعسى جسر إلى نعم

فإيقاع الاختيار على لفظة بعينها قد يكون له من الأثر ما يعادل البنية الكاملة ومن هنا رأى عبدالقاهر أن التعامل مع اللفظة قد تدرج في منازل الجودة ، فكان لها في النص الثاني من الحسن ما ليس لها في الأول ، ثم تزداد نسبة الإجادة في النص الثالث حتى تصل اللفظة فيه إلى أقصى درجات «اللطيف والخلابة والحسن» (٤٨)

وطبيعة (الاختيار) بالنسبة للمفردة الواحدة ، لا يأخذ مسيرة جماعية ، إلا إذا كان الداخل ذا خصوصية شعرية ، على معنى أن التعامل معه شعريا يحتاج إلى سياق بعينه ، بخلاف الدوال الانتشارية التي تحتاج إلى مهيئات خاصة للتعامل معها ، فالفعل (كان) مثلا له صلاحية التداخل الانتشاري بشكل مطلق ، أما دال (الأخذ) فإنه من الدوال التي يكون التعامل معها محاطا بكثير

من الرعاية والملاحظة ، ومن ثم يمكن لرد الفعل إزاءها أن يتغير من (الانتناس) إلى (الثقل) تبعاً لكيفية توظيفها داخل النسق ، ففي بيت الصمة القشيري :

تلفت نحو الحى حتى وجدتنى وجمت من الاصغاء ليتا وأخذعا

وبيت البحترى :

وإنى وان بلغتنى شرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخدعى

وبيت أبى تمام :

يادهر قوم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

يأتى التعامل على درجات متفاوتة - برغم الجماعية - فى الجودة والرداءة ، حيث كان (للأخدع) فى النص الأول والثانى من الحسن ، مالم يتحقق فى النص الثالث ، وهذا الحكم مرجعه إلى كيفية اداء اللفظ لمهمته الدلالية داخل النسق ، لا لمجرد وقوع الاختيار عليه فى ذاته . (٤٩)

وقد تضيق (جماعية) التعامل مع الدوال المميزة ، لتتعلق بمفردات غير مألوفة فى شعريتها ، ومن أعجب ذلك - كما يقول عبد القاهر - لفظة (الشئ) التى يتم توظيفها فى نسق شعرى معين فى مثل قول عمر بن أبى ربيعة :

ومن مالى عينيه من شئ غيره إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمى

وقول أبى حية :

إذا ما تقاضى المرء يوم وليلة تقاضاه شئ لا يعمل التقاضيا

وقول المتنبي :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه لعوقه شئ عن الدوران

(٤٩) السابق : ٤٦ ، ٤٧ .

فالجماعية هنا لم تلغ الفوارق التركيبية التي حققت للدال مستوى معيناً من الحسن والقبول في الأولين ، والاستكراه في الثالث . (٥٠)

وتعلق الدراسة الجرجانية بالمفردات في رصد ظواهر (التداخل) مردها إلى المواضعة التي تجعل الدال رمزاً على المدلول لا يتجاوزه أولاً ، ثم احتياجه إلى نسق معين ثانياً ، أما تجاوز إطار المفردات فإنه يقتضى الحذر في رصد ظواهر هذا (التداخل) ، ويبدو أن معظم الخطأ يأتي من قياس (الكلامين) على (الكلمتين) ، فلما كان من الممكن إطلاق مقولة التطابق بين (كلمتين) لوحدة معنهما ، توهم البعض إمكان إطلاق المقولة نفسها على (الكلامين) ، وهذا ما يرفضه عبد القاهر رفضاً قاطعاً ، لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين أو البيتين مثل صورته في الآخر البتة ، اللهم إلا أن يعتمد عامد إلى بيت فيضع مكان كل لفظة منه لفظة في معناها ، دون التعرض للنظم والتأليف ، وهذا بمعزل عن أن يكون به اعتداد ، ولا يدخل مجال التفاضل ، ومن ثم لا يدخل حلقة (التناص) . (٥١)

أى أنه على صعيد التشكيل الأولى للشعرية لا بد من وجود علاقة حميمة بين التحرك الابداعي والتراث الجماعي ، سواء تم ذلك في نطاق (المفردات) ذات النسق الخاص أو تم على مستوى التراكيب ، وهنا يكون للمواضعة دورها المؤثر ، كما يكون للخلق والابتكار دوره أيضاً ، فهما لا يتنافيان ، بل بينهما نوع من التكامل الذى يؤدي إلى جماعية التعامل ثنائياً وثلاثياً ، وفيما يجاوز ذلك ، مع اتساع المكان والزمان ، اللذين يضيفان على التناص طبيعته الشمولية التي لا يكاد يفلت منها ابداع شعري على وجه الخصوص .

(٥٠) السلبق : ٤٧ ، ٤٨ .

(٥١) السلبق : ٤٨٦ ، ٤٨٧ .

مراجعة لـ «قصص محكية» / مرتين إدجار ألان بو

ترجمة الدكتور محمد سليمان القوييلي



إشارة :

مع أن القصة القصيرة أكثر الأنواع الأدبية شيوعاً : فهي لم تأخذ مكاناً بين الأجناس الأدبية (الرسمية) إلا منذ القرن التاسع عشر ؛ مما يعني أنها أحدثها ، هذا صحيح من وجهة نظر تاريخ الأدب الرسمي . لكن نواة القصة القصيرة تتمثل في عدة أنواع حكاية قصيرة عرفها الإنسان منذ عهد بعيد مثل الأحداث والطرفة ... ، بل إن قدم القصة القصيرة يقارب قدم اللغة نفسها^(١) ، على اعتبار أن ميلنا الفطري نحو تناقل أحداث حياتنا اليومية (لغويا) يمثل جذور قصص قصيرة .

وهذا الميل الفطري لدى الإنسان للحكاية أو الإخبار عما يحدث له أو لآخرين يجعل كتابة القصة القصيرة تبدو سهلة وتغري الكثيرين بممارستها ، على حين أن حداثتها (شروط كونها فناً تعدد به المؤسسة الأدبية) تصعب إجادتها . ومن ضمن أهم شروط فنيتها ، حتى الآن ، الأفكار المعروضة في مقالة : (مراجعة لـ «قصص محكية - مرتين» لإدجار ألن بو .

نشرت المقالة أول مرة في مجلة Geraham's Magazine ، مايو / ١٨٤٢^(٢) وعنوان المقالة ومكان نشرها يمثلان

جانباً من طبيعة نشاطبو النقدي : فهو من أوائل النقاد المحدثين الذين عرضوا أفكارهم النقدية وهذبوها وطوروها لا من خلال الطروحات النظرية في كتب موجهة لفئة معينة ، بل بوساطة مراجعات نقدية لأعمال معاصرة . وكانت تلك المراجعات تنشر في الدوريات ؛ مما وسع قاعدة متلقي تلك الأفكار من ناحية . وعجل بتأثيرها من ناحية أخرى .

وقد بلغ من تأثير أفكاربو في هذه المقالة أن بنيت عليها معظم الدراسات والطروحات النقدية حول القصة القصيرة التي كتبت منذ ذلك الحين . وتظهر أهميتها أيضاً حقيقة أن كل الكتابات عن نقد بو - مهما كانت مختصرة - لابد أن تتضمن إشارة لهذه المقالة التي طبق فيها أفكاره عن الشعر على القصة القصيرة ، مع تفريقه بين النوعين .

وفكرة المقالة الرئيسة تدور حول : وحدة الانطباع أو التأثير ، التي تحكم مراحل الخلق الفني ومرحلة تلقيه . على كاتب القصة القصيرة في رأي بو أن يبدأ بتصور تأثير متفرد مميز يود أن يحدثه ، ثم يقوم باختراع الأحداث والربط بينها بحيث تعمل كلها بدقة - بما في ذلك أدوات الربط والعرض - على إظهار التأثير السابق تصوره .

وعملية الربط بين العناصر هي أدق العمليات وأصعبها ؛ ذلك أن خلق روابط سببية فحسب لا يكفي ، بل ينبغي أن يراعي الكاتب التناسب بين الأحداث رأسياً (تسلسل تداخلها) ، وأفقياً (تراكمها) ، وعمقياً (بعدها أو قربها من القارئ) ، أي درجة وضوحها أو

غموضها) ، إلى جانب دقة الأداء المتصل بالتركيب العام ، وإيقاع السرد ، واللغة ، والأسلوب ، والمنظور ، وتوظيف معطيات الزمان والمكان إلخ . فإبداع قصة قصيرة لإبراز تأثير مفرد متميز ومتلازم ، يشبه عملية صناعة مركب كيميائي (= الانطباع المتميز في القصة) ، حيث يجب أن تراعى دقة خلط العناصر ونسبها ودرجاتها .^(٣)

وبما أن النظر في قصة قصيرة كاملة غير متاح في هذا الحيز ؛ فلعل استعارة مثال بالغ البساطة من فن الرسم يقرب الفكرة . فتكوين القصة القصيرة لدى بو أشبه بإبداع اللوحة الفنية ، فعلى الرغم من أن الرسام يستخدم سطحاً ذا بعد واحد ، إلا أنه من خلال توظيف نسب درجات الألوان ، والضوء ، والظل ، والأبعاد والأحجام يوهنا بوجود أبعاد أخرى (بصرية ونفسية) . فيجعلنا نتخيل ، مثلاً ، أن النهر أقرب إلينا من شجرة تقع خلفه وهما في - حقيقة الأمر - يقعان على البعد نفسه . وقد تشد انتباهنا ورقة شجرة صفراء جافة ساقطة على الأرض تحت جذع الشجرة الأم ، أكثر من أن تشد انتباهنا الشجرة نفسها ، مع أن وعينا بوجود الشجرة حتمي لخلق الانطباع المراد . وفي اللوحة عينها يلفت أنظارنا جدول جاف متفرع عن النهر الذي انخفض منسوب مائه ، أكثر مما يفعل النهر ذاته ، على حين أن وجود النهر وانخفاض منسوبه تحتتهما منطقية وجود الجدول أصلاً وجفافه . وعن طريق التحكم في نسب الأبعاد والظلال والأحجام والألوان تدلف الفروع (الجدول والورقة) إلى

بؤرة وعينا أكثر من الأصول (النهر والشجرة) . ثم قد يضع الرسام بين الورقة والجدول الجافين زهرة صغيرة طرية العود بالحياة زاخرة ويضيف عناصر أخرى ؛ ليخلق في نفس المتأمل انطبعا محددا عن جزئية من جانب ما يتصل بفكرة الاستقلال .

لاحظ شلينج في (لاوكون) أن فن الرسم فن مكاني ، أما الفنون الأدبية ففنون زمانية يحدث تأثيرها فينا عبر توالي الزمن ولا نتلقاها مرة واحدة كاللوحة الفنية . ومن هنا ربما تأتي فكرة بو عن الاختصار والقراءة في جلسة واحدة متصلة دون انقطاع . فكانه يدعو إلى ضغط الزمن للحد من تأثيراته السلبية المتولدة عن انقطاع التلقي ؛ مما يسهل استيعاب القصة استيعابا متزامنا قدر الإمكان كاستيعاب اللوحة . ولتلك الفكرة جانب آخر يتصل بـ «التصعيد النفسي» الذي تبعثه ، في رايه ، الأعمال الفنية الحقة ، والذي «لا يمكن تحمله لفترة طويلة» . ومن هنا أيضا يأتي حرصه على أن تقوم القصة بتأسيس هذا التأثير من الجملة الأولى ، وألا تكتب كلمة زائدة ؛ فذلك يشبه لمسة فرشاة لا معنى لها من شأنها أن تشوش تلقينا لبقية عناصر اللوحة .

يبدو بو داعياً إلى منطقية وتراتبية وصناعة تحد من الخيال المنطلق . وهذا - في حقيقة الأمر - يشكل مرحلة جديدة في نقده . فقبل تاريخ هذه المقالة سنة ١٨٤٢م بنى بو أفكاره على الخيال دون تقييد ، وأضاف منذ ذلك التاريخ فكرته عن الخيال المعلن (البناء على مقدمات) والخيال المحلل (خلق التوازن والتعادل بين العناصر وقيمها) . لقد آمن بو بأن هذا النوع من الخيال هو

القادر على إخراج جمالية تتسم بهارمونية توزيع الأشياء ، وتحديدتها ، وانضباط علاقاتها . جمالية مثالها الأعلى تلك الهارمونية التي ترى في صيغة الكون .^(٤)

إن حرص بو على التماسك الفني وعلى الحذف في صناعة الفن ، لا يعني أنه يضع حدودا تتصل بالموضوع أو بالتقنية أو يحاول إملاء تقنية بعينها ؛ فأطروحته «ترك شكل القصة مفتوحا للتجريب والتطوير ، على حين أنها تشترط أن يظهر الشكل دليلا على الحرص والجدية الفنية .»^(٥) باختصار : يتسم شكل القصة القصيرة بلدانة ومرونة لا تتوفر في بقية الأجناس الأدبية ، - باستثناء المقالة - لكن ينبغي ألا تفضي هذه المرونة إلى تراخي الشكل أو تفلته .

وأطروحة بو العامة في هذه المقالة شائعة بين الدارسين العرب ، لكنها مستقاة في الأغلب عن مصادر وسيطة ؛ فلعل تقديم الأصل يسوغ محاولة ترجمتها .

* * *

النص :

لقد كتبنا كلمات مستعجلة عن السيد هوثورن في عددنا السابق ، وكان في نيتنا أن نتحدث عنه بصورة أوسع في الوقت الحاضر ، بيد أننا مازلنا محاصرين بضيق المساحة ؛ لذا يتوجب علينا ، ضرورة ، أن نناقش أعماله - على الرغم من مميزاتها الرفيعة - باختصار وعشوائية .

يشير عنوان الكتاب إلى أنه مجموعة قصص قصيرة ، وهذا العنوان خاطيء من ناحيتين : فهذه النصوص في طبعها الثالثة الآن ؛ إذن فهي بالطبع محكية - ثلاث مرات . أضف إلى ذلك أنها ليست قصصا بأي معنى من المعاني ، سواء بالمفهوم العادي أو الدقيق للمصطلح ؛ فكثير منها مقالات محضة مثل : «مشاهد من أسطبل» و «يوم واحد في البيت» و «نزهة آني الصغيرة» و «دفقة من مضخة البلدة» و «يوم محصلي الضرائب» و «العقل المسكون» و «السنوات الأخوات» و «كسف الثلج» و «رسوم ليلية» و «آثار أقدام على ساحل البحر» . نذكر هذه المقالات لسبب رئيسي هو تناقضها مع تلك الدقة وذلك الصقل البارزين اللذين يتميز بهما عموم العمل .

وينبغي أن نتحدث باختصار عن المقالات المذكورة آنفا : فكل منها وكلها جميلة ، وإن كانت لا تتميز بالصقل والانسجام الواضحين بشدة في القصص بالمعنى الضيق للكلمة . وسلاحظ الرسام لأول وهلة خاصيتها الرئيسة ، أو المسيطرة وينعتها ب(السكون) repose^(٦) ؛ إذ ليست هناك محاولة للإثارة . فجميعها هادئة ، عميقة ، لطيفة . ومع ذلك ، فهذا (السكون) قد يصحب في الوقت ذاته بفكر شديد الأصالة ، وقد أثبت السيد هوثورن هذه الحقيقة . وفي كل منعطف نجد تراكيب جديدة ، لكن هذه التراكيب لا تتخطى حدود السكون أبدا . ونشعر ونحن نقرأ برضى مصحوب بدھشة هادئة أنه على الرغم من وضوح الأفكار وجلالها الشديدين ، إلا أنها لم تخطر ببالنا أو لم تقدم لنا من قبل على الإطلاق .

وهنا يختلف كاتبنا اختلافاً جذرياً عن لامب وهنت وهازلت الذين - مع اتسام طرائقهم وتعابيرهم بأصالة واضحة - ينطوون على أصالة فكرية جديدة أقل مما هو شائع عنهم عموماً . فأصالتهم تتسم ، في أفضل الأحوال ، بغرابة مقلقة غير سلسة ، وخادعة مفعمة بتأثيرات مروعة غير موجودة في الطبيعة ، تبعث سلسلة من التأملات فضفاضة لا تؤدي إلى نتيجة مرضية . ولمقالات هوثورن مقدار وافر من طابع مقالات آرفنج ، مع أصالة أكثر وصقل أقل . وعند مقارنتها [بمقالات صحيفة] ذي سبكتيتور The Spectator نجد مقالات هوثورن تتفوق من جميع النواحي . وذي سبكتيتور ، والسيد آرفنج والسيد هوثورن يشتركون في تلك الطريقة الهادئة اللطيفة التي اخترنا أن نسميها (السكون) . ولكن في مقالات تلك الصحيفة وعند آرفنج تحقق السكون - في واقع الأمر - بالخلو من التركيب الجديد أو الأصالة أكثر من أية عوامل أخرى . ويكمن بصفة رئيسة في التعبير الهادئ الخامل عن أفكار عادية بسكسونية^(٧) ينقصها الطموح والسمو . وفي مقالاتهم جهد لإيهامنا بعدم وجود نواحي القصور تلك .

أما في المقالات التي بين أيدينا فغياب الصنعة واضح إلى درجة لا يمكن معها أن نخطئه . وثمة تيار سفلي قوي من الإيحاء يجري تحت الجدول العلوي للأطروحة الساكنة . باختصار ، إن دقات السيد هوثورن التعبيرية نتاج ذكاء تخيلي أصيل مقيد ، وإلى حد ما مكبوح ، بذوق أنيق ونزوع طبعي إلى الحزن والتراخي ، [هذا عن المقالات] .

أما هدفنا الرئيس فهو التحدث عن قصصه . فإن أنسب حقل يمكن أن توفره ميادين النثر المحض الواسعة ؛ لاستعراض أرفع موهبة هو - في رأينا ، وبدون شك - حقل القصة بمعناها الضيق . أما إذا كنا مدعوين إلى الإجابة على سؤال هو : كيف يمكن لأرفع عبقرية أن توظف أحسن توظيف من أجل أفضل إبراز لطاقتها الذاتية ؟ فينبغي أن نجيب بدون تردد : أن تنشئ قصيدة موزونة لا تزيد في الطول عما يمكن قراءته في ساعة ؛ ذلك أن أرفع أنواع الشعر الحقيقي لا يمكن أن يتحقق إلا داخل هذا الحيز فحسب . وعن هذه القضية يكفي أن

نقول : إن وحدة الانطباع أو التأثير ، في كل أنواع الإبداع ، مسألة في غاية الأهمية . ومن الواضح ، علاوة على ذلك ، أنه لا يمكن الحفاظ على تماسك هذه الوحدة في القصائد التي تتعذر قراءتها في جلسة واحدة . فقد نستطيع مواصلة قراءة نص ثري أطول بكثير مما نستطيع المواظبة - لأي هدف نبيل - على قراءة قصيدة ؛ بسبب من صميم طبيعة النثر نفسه . ذلك أن القصيدة إذا كانت وافية بحق بمتطلبات «العاطفة الشعرية» ؛ فهي تحدث تصعيدا نفسياً لا يمكن تحمله لفترة طويلة . وبما أن كل الانفعالات الحادة مؤقتة بالضرورة ؛ فالقصيدة الطويلة تمثل تناقضا ، وبدون وحدة الانطباع لا يمكن تحقيق التأثير العميق . ولقد كانت الملاحم نتاج احساس ناقص بالفن ، وقد ولى عهدها . أما القصيدة البالغة القصر فقد تحدث انطبعا حيويا ، لكنه لن يتسم بالعمق أو الاستمرار على الإطلاق . وبدون حد معين من المثابرة المتصلة ، وبدون حد معين من استمرار الغرض أو تكراره لا يمكن تحريك النفس بعمق أبدا . يجب أن يكون هنالك ما يشبه قطر الماء على الصخرة . لقد كتب دي برينجر أشياء رائعة ، مؤثرة ، وللروح محرقة ، لكنها مثل كل النصوص الطويلة تفتقد الزخم ؛ وتفشل بالتالي في اشباع العاطفة الشعرية . وتتسم أعماله بالتألق والإثارة ، بيد أنها تفشل فشلا ذريعا في الوفاء بمتطلب الاستمرار . إن الإيجاز المفرط ينحل إلى سخرية ، أما خطيئة الطول المسرف فأصعب غفرانا . و «لن يخلق طائر الشعر إلا في نص متوسط الطول» «In medio tuissimus ibis»^(٨) .

أما إذا دعينا إلى تحديد ذلك النوع من الإبداع الذي يأتي تاليا لمثل هذه القصيدة - كما بينها - من ناحية الوفاء - على أفضل وجه - بمتطلبات النبوغ الرفيع ، أي توفير أخصب حقل لظهور فعاليته ؛ فيجب أن نتحدث بدون تردد عن القصة النثرية كما يمثلها هنا السيد هوثورن . أعني القصة النثرية القصيرة التي لا تستغرق قراءتها إلا نصف ساعة وربما امتدت لساعة أو اثنتين . إن الرواية العادية غير قادرة على الوفاء بهذا الغرض لطولها ، ولأسباب سبق إيضاحها فعليا . ولتعذر قراءة الرواية في جلسة واحدة ، فهي تحرم نفسها ، بطبيعة الحال ، من الزخم الهائل المتولد عن الوحدة الكلية totality ؛ ذلك أن

الاهتمامات اليومية التي تشغلنا أثناء توقفنا عن القراءة تؤدي - بدرجة كبيرة أو صغيرة - إلى تحويل انطباعات الرواية وتحييدها أو الغائها . بل إن التوقف القصير عن القراءة كاف بحد ذاته لتدمير الوحدة الحقيقية . في حين يتمكن كاتب القصة الموجزة من تحقيق هدفه ، كائن ما كان ذلك الهدف ؛ ذلك أن مشاعر القارئ - ساعة القراءة - تقع تحت سيطرة الكاتب بسبب انتفاء التأثيرات الخارجية والداخلية الناتجة عن الإجهاد أو الانقطاع .

هذا فنّان أدبي حاذق انتهى من بناء قصة . إذا كان حكيماً فإنه لا يكتف أفكاره لتناسب مع حوادثه ، بل يبدأ بعناية وترو بتصور تأثير واحد معين متفرد يريد أن يحدثه ، ثم يأخذ في اختراع الحوادث ويقوم بربطها بحيث تقدم له أبلغ عون في تأسيس هذا التأثير الذي تصوره سلفاً . وإذا لم يستطع أن يعد لهذا التأثير من أول جملة فإنه يكون قد فشل في أولى خطواته . وينبغي ألا تكون في العمل كله كلمة واحدة لا تصب مباشرة أو بطريق غير مباشر في التصميم الواحد السابق التأسيس^(٩) . وبواسطة طرائق كهذه ، وبمثل هذه العناية والمهارة تكون لوحة كاملة قد رسمت ، ومن شأنها أن تترك في ذهن من يتأملها بروح فنية أصيلة إحساساً بأكمل رضى . وبهذا تكون أفكار القصة عرضت بلا تشويه ؛ بسبب اتصال قراءتها ، وهذا هدف لا يمكن للرواية أن تحققه . والإيجاز غير الضروري في القصة ليس طبعياً تماماً مثلما هو في القصيدة ، أما تجنب الطول غير اللازم فهو ألزم .

لقد قلنا بأن للقصة ميزة تعلو بها حتى على القصيدة . وجلاء الأمر هو : على حين أن وزن القصيدة يمثل أداة مساعدة ضرورية وأساسية في تكوين أعلى مثال عند الشاعر «فكرة الجميل» ، فإن تكلف الوزن يمثل حاجزاً ثابتاً يحد من تمام تشكل كافة العناصر الفكرية والتعبيرية المبنية على الحقيقة . والحقيقة غالباً وإلى حد كبير هي هدف القصة ، بل إن بعض أرقى القصص هي قصص استدلال منطقي . لذلك ، إن لم يكن حقل هذا النوع من الإبداع يقع في منطقة شديدة الارتفاع في جبل العقل ، فهو نجد ذو مساحة أوسع بكثير من ميدان القصيدة المحضة . ونتاج القصة لا يتصف أبداً بالثراء العميق ، بيد أنه أكثر تنوعاً بلا

حدود ، ويلقى تقديرا أكثر من لدن عموم البشر . باختصار ، يمكن للكاتب القصة النثرية أن يوظف لموضوعه تشكيلة واسعة من صيغ التفكير والتعبير وقوليهما (مثل : المنطقي أو الساخر أو الهزلي) ، وهذا لا يناقض طبيعة القصيدة فحسب ، بل هو محظور تماما بسبب واحد من أكثر عناصرها خصوصية وحتمية ، نعني الوزن ، بالطبع . ويمكن أن نضيف هنا «بين أقواس» أن الكاتب الذي يهدف إلى الجمال المحض في القصة النثرية يقوم بجهد بين الخسران . فالجمالية يمكن معالجتها في القصيدة بطريقة أفضل وهذا لا يتحقق مع الذعر أو شدة الانفعال أو الرعب أو مع حشد من عناصر مشابهة . ومن هنا نرى مدى اجحاف الملاحظات الانتقادية المعتادة على «قصص التأثير» تلك التي نجد أمثلة كثيرة رفيعة لها في الأعداد الأولى من مجلة بلاكوود Blackwood ، حيث تولدت الانطباعات فيها داخل مجال فعل منطقي متضمنة تشويقا مشروعا ، على الرغم من أنه مبالغ فيه أحيانا . ولقد كتب كل ذي موهبة قصص تشويق سائغة ، بالرغم من أن كثيرا من [النقاد] الموهوبين شجبوها بلا حرج منصفة . لكن الناقد الحق لن يطالب إلا بأن تنفذ الخطة المبتغاة إلى أقصى حد ، بواسطة الوسائل التي تحقق أكبر قدر من الفائدة العملية .

لدينا قصص أمريكية قليلة ذات قيمة حقيقية ، ويمكن أن نقول : ليس لدينا ، في حقيقة الأمر ، شيء على الإطلاق ، باستثناء «قصص رحالة» لواشنطن آرفنج ، و«قصص محكية - مرتين» للسيد هوثورن ، وبعض قصص جون نيل الزاخرة بالحياة والأصالة ، غير أن كتاباته في هذا النوع الأدبي تنصف عموما بالاسهاب والهزل المفرطين . وتدل على احساس ناقص بالفن . ونقابل بالمصادفة بين الفينة والفينة قصصا في دورياتنا يمكن مقارنتها بأفضل عطاءات المجلات البريطانية ، بيد أننا مازلنا بصفة عامة متأخرين كثيرا عن أسلافنا في هذا القسم من الأدب .

ونقول بكل تأكيد عن قصص السيد هوثورن : إنها تحتل أعلى مرتبة في سلم الفن ، فن عبقرية رفيعة الطراز . لقد افترضنا السبب وجيه [في مقالة سابقة] أنه

دفع إلى موقفه الحالي بوحدة من المؤامرات الوقحة التي تكتنف أدبنا ، والتي نعزّم تعرية ادعاءاتها في أقرب فرصة . ولكننا نعتزّف بشدة بأننا كنا مخطئين ، إذ لا نعرف إلا أعمالاً قليلة يمكن للناقد أن يقرّظها أكثر من تقرّيزة لـ «قصص محكية - مرتين» . إننا كأمرّيكين نشعر بالفخر بهذه المجموعة القصصية .

إن سمة السيد هوثورن المميزة هي الاختراع والخلق والخيال والأصالة ، وهي سمة تفوق بقية السمات في الأدب القصصي . لكن طبيعة الأصالة ، من حيث تمظهرها في الأدب ، غير مفهومة تماماً . أما العقل الناقد أو الأصيل كما يتمثل غالباً في جادة الأسلوب وجدة الموضوع ؛ فالسيد هوثورن أصيل من جميع النواحي .

وتحديد أفضل هذه القصص أمر يشتمل على بعض الصعوبات ؛ لذا نكرر بأنها جميعاً ، وبدون استثناء ، جميلة . فقصة «حقل يقظة» رائعة لما تتضمنه من مهارة طرح أو مناقشة فكرة قديمة أو حادثة مشتهرة . فهي تحكي قصة رجل ذي نزوات عزم على ترك زوجته ، وعاش لمدة عشرين سنة باسم مستعار في الحي الذي تسكنه . لقد حدث ، بالفعل ، شيء مثل هذا في لندن . وقوة قصة السيد هوثورن تكمن في تحليل الأسباب التي دفعت ، أو يحتمل أنها دفعت الزوج في البداية إلى ارتكاب حماقة كهذه ، إضافة إلى الدوافع المحتملة لاستمرار اختفائه . لقد بنى الكاتب على هذه الفكرة صورة ذات زخم فريد .

وتزخر «مناحة العرس» بخيال بالغ الجرأة يتحكم فيه الذوق تحكماً تاماً ، ولن يجد أكثر النقاد تشدداً أي عيب في هذه القصة .

و «خمار القس الأسود» عمل إبداعى عيبه الوحيد هو أن مهاراته الرفيعة ستكون كافيّاً [صعبة الإدراك] بالنسبة لعموم الناس . لكنهم سيجدون أن المعاني السلسلة في هذه القصة تسهل إيماءاتها الخفية . ومن المفترض أن عبّرة القصة الموضوعية على لسان القس في ساعة احتضاره توصل معنى القصة الحقيقي . وأن جريمة بشعة (تدل عليها الإشارة لـ «السيدة الشابة») قد ارتكبت ، وهي لفتة لا تدركها إلا الأذهان المجانسة لذهن الكاتب .

وتتميز «نكبة السيد هقنبوئام» بشدة أصالتها ، وقد نفذت بأكبر قدر من الحيوية .

و«تجربة الدكتور هيدجر» متخيلة بشكل استثنائي ، ومنفذة بقدر فائقة . إن الفنان يتنفس في كل سطر منها .

أما «الخادمة العجوز البيضاء» فمثيرة للجدل حتى أكثر من «خمار القس الأسود» بسبب صوفيتها التي تحجب معناها الكلي حتى عن المفكر والمحلل .

ولو كنا نتوفر على مساحة كافية لأوردنا قصة «خداع الهضبات الثلاث» بنصها ، لا لأنها تظهر موهبة أكثر من القصص الأخرى ، بل لأنها تقدم مثالا متميزا على قدرة الكاتب الفريدة . فموضوع القصة عادي فهي تتحدث عن ساحرة تدعي كشف الماضي والمستقبل لشخص في حالة حزن . لقد جرت العادة - عند معالجة موضوعات كهذه - على وصف مرآة تظهر فيها أخيلة المفقودين . أو إثارة سحابة من الدخان تظهر خللها الشخصيات بالتدرج . أما السيد هوثورن فقد جعل تأثير قصته أكثر وقعا وإثارة للاعجاب عن طريق جعل الأذن بدل العين واسطة تلقي الفانطازيا . إذلفت الساحرة رأس الحزين بعباءتها ، ومن خلال طياتها السحرية ارتفعت أصوات تتمتع بذكاء شامل وكاف . وطوال هذه القصة نرى أيضا روعة الفنان من ناحية توازن السلبيات والايجابيات : فلم ينفذ كل ما كان ينبغي تنفيذه فحسب ، بل لم ينفذ شيء ما كان ينبغي أن ينفذ (وهو أمر تكتنف تحقيقه صعوبة أكبر) . وكل كلمة تحكي وليس هناك كلمة خرساء .

أما من ناحية السلبيات ، فلا نجد إلا كلمة نقولها عن هذه القصص . وهي أن الروح الصوفية أو السوداء ربما تكون مسيطرة أو منتشرة أكثر مما ينبغي . ولا تتسم الموضوعات بتنوع كاف . وليست هنالك حركة واضحة الطلاقة ، وهو أمر تبرر معرفتنا بقدرات السيد هوثورن الرفعية توقع عكسه . وما خلا هذه الاستثناءات اليسيرة ، فليس لدينا ما نقوله . إن أسلوب السيد هوثورن هو الصفاء عينه ، ويزخر بقوة حقيقية . والخيال الرفيع يومض في كل صفحة .

إن السيد هوثورن يتمتع بموهبة حقّة . ونأسف أن ضيق المساحة في مجلّتنا لن يسمح لنا بأن نقدم له واجب التقدير الكامل الذي نتوق بشدة لتقديره .

هوامش

(١) Arlen J. Hansen, "Short Story" Encyclopedia Britannica, 15th ed. 1974, vol. 16, p. 711.

(٢) ومنذ ذلك التاريخ أعيد نشر المقالة تكراراً ضمن أعمال بو النقدية الكاملة وغير الكاملة . وقد اعتمدت هذه الترجمة على نص المقالة :

Edgar Allan Poe, "Review of Twice-Told Tales" in Hollis Summers, ed. Discussions of The Short Story (Boston: D.C. Heath and Co., 1966), pp. 1-4.

(٣) لم يتحدث بو - بطبيعة الحال - عن الإشارات البنائية الواردة في هذه الفقرة .

(٤) انظر : "Edgar Allan Poe" in The Great Critics, James H. Smith and Edd W. Parks. ed. 3rd ed. (New York: W.W. Norton, 1951), pp. 584-85.

(٥) Hansen : Story, P. 715.

(٦) repose «السكون» مصطلح من مصطلحات الفنون التشكيلية لم أجد مقابلاً له جاهزاً في العربية . و«السكون» منزلة بين (الحدة) و«الخمول» . ويعني تفادي (الحدة) وهي شدة تمايز الألوان المولدة لانفصام مقطعي في اللوحة . مع تجنب (الخمول) وهو خفوت الألوان إلى درجة اضمحلال التمايز بين عناصر اللوحة . انظر تعريفاً تقريبياً للمصطلح في :

The New Webster Encyclopedic Dictionary, 1980 ed. (م)

(٧) نسبة إلى الجنس السكسوني . (م)

(٨) الترجمة لمعنى المقولة لا لنصها . و«ibis» طائر مصري من عائلة (البليشون) كان رمزاً للشعر ، أو للشاعرية الحقّة ، على الأصح ، في الثقافة الإغريقية . (م)

(٩) أورد الدكتور شكري محمد عياد الفقرة السابقة «هذا فنان حاذق [.....] السابق» . وعلق عليها بقوله : «وهذه العبارة هي أشهر ما كتب عن فنية القصة القصيرة وأوجزه وأصدقّه» . وقد استغدت من ترجمة الدكتور عياد للفقرة .

انظر : شكري محمد عياد ، القصة القصيرة في مصر : دراسة في تاصيل فن أدبي (القاهرة : معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٧ - ١٩٦٨) . ص ٢٣ .

مصطلح الفحولة في النقد العربي

الدكتور محمد بن مريسي الحارثي



● الفحل في لسان العرب الذكر من كل حيوان ، وجمعه أفحل ، وفحول ، وفحولة ، وفحل إبله فحلا كريما اختار لها . قال الراعي :
كانت نجائب مُنذرٍ ومحرِّقٍ أمّاتهنَّ وطرقهنَّ فحيلة
والطرق هنا الفحل . والعرب تُسمي سهيلا الفحل تشبيها له بفحل الابل ،
لاعتزاله عن النجوم ، وعظمه ، لأن الفحل إذا قرع الابل اعتزلها ، قال ذو
الرمة :

وقد لاح للشارى سهيل كأنه قريع هجان دُسَّ منه المساعِرُ
وفحول الشعراء هم الذين غلبوا بالهجاء من هاجأهم ، مثل جرير
والفرزدق وأشباههما ، وكذلك كل من عارض شاعرا فغلب عليه . والفحول
الرواة الواحد فحل .^(١)

وليس من سبيل المصادفة أن يختار العربي بعض مصطلحاته النقدية من واقع
بيئته المحسوسة ، فالعربي الذي انغرس في بيئته الصحراوية حتى أصبح جزءا
منها لابد انها فرضت عليه انتماء قويا إلى كل ظاهرة فيها ، ناطقة كانت أو
صامتة ، فاتخذت الظواهر المادية وغير المادية التي تهم حياة العربي صفة الاحترام
والاعجاب في النفس ، ولما كانت طبيعة الحياة العربية الجاهلية تحتاج إلى أن
يكتسب المرء بعض الصفات الضرورية التي تؤهله لممارسة حياته بشكل يضمن
له البقاء ، فإن مبدأ القوة كان من أبرز الصفات التي ينبغي أن تتمثل في
الانسان ، بدءا بالفرد وانتهاء بالقبيلة ، وأصبح الاهتمام بتأصيل هذه القوة في
جوانب الحياة المتعددة أمرا يتطلع إلى تحقيقه كل عربي فانعكس ذلك الاهتمام على

(١) انظر ابن منظور لسان العرب مادة « فحل » .

اختيار النموذج الذي يستطيع مواجهة هذا النمط من الحياة التي لاتعرف إلا منطق القوة المادية ، والعراقة في كل شيء ، فاختيار الزوجة عند المشاهير من أبناء العرب أمر متعارف عليه عندهم وذلك للمحافظة على سلامة الانجاب وكرامة الأنساب ، وعراقتها وأصالتها . وكما اهتموا بأصالة أنسابهم وأحسابهم ، اهتموا أيضا بأصالة مايعتمدون عليه في حياتهم ، فالخيل التي تعد قوام عدتهم العسكرية قد استأثرت بحب العرب لها ، وعنايتهم بها لما فيها من خصال الشرف والمنافع والغناء في السفر والحضر ، وفي الحرب والسلم ، وفي الزينة والبهاء ، في العدة والعتاد^(٢) وكان العرب لايشئون إلا بغلام يولد ، أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج .^(٣)

ولهذا اهتموا بالخيل ، وصنف المتأخرون فيها الكتب ، كما فعل ابن الكلبي وغيره . وما يقال عن الخيل يقال عن الابل في اهتمام العرب بها وبأنسابها وسلالتها ، فأخذت صفة القوة والعراقة دوراً مثالياً في نفس العربي . وانعكس على طبيعة تفكيره اذ أصبح مبدأ القوة والعراقة من الفضائل التي يفخر بها العربي ، ولايكاد يخلو شعر شاعر عربي من التغني بتلك الفضائل في نظرهم ، من ذلك قول قتيلة بنت النضر بن الحارث في عراقة نسب رسول الله صلى الله عليه وسلم :

أحمد ها أنت نجلُ نجبيةٍ من قومها والفحل فحل مُعَرِّق^(٤)
ولما كان اهتمام العرب ينصب أولاً في كثرة النسل ، وأصالته في الأولاد ، والخيل وفي نبوغ الشعراء ، فإن هذا الثلاثي قد وجد رعاية متميزة وعناية كبيرة ، لأنه يشمل قوام الحياة القوية في نظرهم ، ولم يكن اهتمامهم بالابل يقل عن اهتمامهم بهذا الثلاثي ، لأن الابل كانت تمثل جانبا أساسيا من اقتصادهم ، فقد كانوا يتقاضون بها في معاملاتهم ، ويستخدمونها في تنقلاتهم التجارية والخاصة ، ويعتمدون على البانها ولحومها في غذائهم ، وعلى جلودها ووبرها

(٢) الجاحظ - الحيوان . تحقيق عبد السلام محمد هارون (مصر ١٩٦٠م) ج : ٧ ص ١٢ .

(٣) ابن رشيقي . العمدة . تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد (مصر ١٣٨٣هـ - ١٩٦٣م) ج : ٦٥ .

(٤) انظر المصدر السابق . الجزء نفسه ، ص ٥٦ .

في صناعة بيوتهم ، ولهذا استأثرت الابل باهتمام العرب عامة ، والشعراء بشكل خاص ، حيث احتلت الابل مساحة كبيرة من مادة الشعر الجاهلي .
إن هذه الظواهر المادية التي شغلت ذهن العربي في الجاهلية قد جعلته يحدد طريقة حياته المعيشية والفكرية من خلال علاقته بتلك الظواهر التي أشرنا إليها ، وبغيرها مما لم نشر إليه .

وإذا ما تتبعنا مفهوم المصطلح النقدي عند عرب البادية في الجاهلية والاسلام فاننا سنجد تأثير الحياة البدوية في توجيه المصطلح النقدي وجهة ثلاث طبيعة تلك الحياة ، فقد ربط العرب استحسانهم واستجادتهم للشعر ببعض الظواهر المادية في بيئتهم . من ذلك وصفهم للشعراء في الموازات بالسابق والمصلّي والسكيت^(٥) ، وهذه من أوصاف الخيل التي طبقها العلماء والنقاد على الشعراء ، وقد أورد ثعلب في كتابه قواعد الشعر مجموعة من الأوصاف ، والمصطلحات ، للأبيات المفردة ، فقد ذكر أن المعدل من الأبيات ما اعتدل شطراه ، وتكافأت حاشيتاه ، وتم بأيهما وقف عليه معناه ، وهذه اشارة إلى أهمية التوسط في صنعة الشعر ، الذي يرتفع عن التقصير ، وينأى عن التعدي ، لأن كمال الخلقة إنما توصف بالتوسط والاعتدال ، ثم أشار بعد ذلك إلى الأبيات الغر ، والمحجلة ، والموضحة^(٦) ، وهذه الصفات إنما استمدتها العرب مما استحسنته واستجادوه من صفات الخيل . وقد وسموا قصيدة سويد بن أبي كاهل العينية باليتيمة ، وقصيدة حسان بن ثابت اللامية في مدح الغساسنة بالبتارة التي بترت المدائح . أما مصطلح الفحولة الذي يعني القوة وهو ما يهمننا في هذه الدراسة فقد استعمل صفة للشاعر المتميز ، فانتقلت هذه الصفة كغيرها من الصفات السابقة من دلالتها المادية إلى دلالة مجازية تعني التميز ، والتفرد ، والعراقة في اجادة الشعر .

ولعل البذرة الأولى التي انبت مصطلح الفحولة قد صاحبت نشأة السؤال التالي : من أشعر الناس ؟ أو من أشعر العرب ؟ حيث بدأت الأجوبة عن هذا

(٥) انظر المرزباني - الموشح . تحقيق علي محمد الجاوي (مصر ١٩٦٥ م) ص ١٨٣ .

(٦) انظر تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي (مصر ١٣٦٧ هـ - ١٩٤٨ م) ص ٦٣ - ٧٩ .

السؤال تشكل من خلال تقويم الشعراء عن طريق الموازنات بينهم ، وقد خضعت الأجوبة حول السؤال السابق للأمزجة ، والأذواق ، والانطباعات السريعة الموجزة ، أكثر من خضوعها للجوانب المعيارية التي لم تكن من طبيعة النقد في تلك الفترة المبكرة من تاريخ النقد العربي ، فقد أعجب الخطيئة بقول الشماخ :

إذا أنبض الرامون عنها ترنمت ترنم نكلى أوجعتها الجنائزُ
فوصفه بأنه أشعر العرب ، ثم حكم لامرئ القيس بعد ذلك بأنه أشعر العرب في قوله :

فيالك من ليل كأن نجومه بكل مغار الفتل شدت يذبيل
كما جعل حسان بن ثابت أشعر العرب في قوله :

يفغشون حتى ما تهر كلابهم لا يسألون عن السواد المقبل^(٧)
فانظر كيف جعل ثلاثة شعراء في قرن واحد من خلال بيت واحد لكل شاعر ولم يجتمع هؤلاء الشعراء الثلاثة في طبقة واحدة عند النقاد جميعهم . وقد رأى أبو الأسود الدؤلي أن أشعر الناس النابغة في قوله :

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المتأني عنك واسع^(٨)

أما مروان بن أبي حفصة فقد أشد شعرا لزهير بن أبي سلمى ثم للأعشى وبعدهما لامرئ القيس فحكم لكل واحد من الثلاثة بأنه أشعر الناس .^(٩) ولم يقف السؤال عن أشعر الناس عند حد الشاعر بل تعداه إلى القبيلة فقد سئل حسان بن ثابت من أشعر الناس قبيلة فقال : الزرق من بني قيس بن ثعلبة^(١٠) ثم ارتبط السؤال بالزمان فكان زهير أشعر الجاهليين في نظر جرير ، والفرزدق نبعة الشعر في الاسلام^(١١) .

(٧) - (١١) انظر الاصبهاني - الأغاني . تحقيق ابراهيم اليبايرى (مصر ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م) ج ٢ : ص ٦١٣ - ٦١٤ . وج ١١ : ص ٣٧٩ وج ١٠ : ص ٣٥٤٧ . وج ٩ : ص ٣٢٢٩ وج ١٠ : ص ٣٧٥٣ .

ان مثل هذه الاستجابات الانطباعية التي تكتفي بما يحركها من الشعر ولو كان بيتاً واحداً أو مجموعة من الأبيات ، كانت عاملاً هاماً من عوامل تعميق النظرة النقدية في باب الموازنات ، حتى بعد أن استمرت تلك الانطباعات في أداء وظيفتها النقدية جنباً إلى جنب مع النظرات النقدية الموضوعية المتأنية . فقد سئل لبيد بن ربيعة بعد ما كبر من أشعر الناس ؟ فقال : ذو القروح بن حُجر يعني امرأ القيس ثم ابن العشرين يعني طرفه ، ثم صاحب المحجن يعني نفسه . (١٢) وهذه الاجابة فيها شيء من التروى والنظرة العميقة ، اذ لم يضيق على نفسه في الحكم على أشعر الناس في شاعر واحد ، بل أعطى نفسه فرصة في التوسع في الاجابة حتى شملت اجابته أكثر من شاعر ، لأنه لم يصدر في حكمه النقدي من خلال استجابة آنية لشيء من شعر امرئ القيس ، وطرفة ، أو من شعره هو ، وانما صدر عن تصور لمكانته هو بين الشعراء ، وأنه لم يصل إلى مكانة امرئ القيس وطرفة بن العبد ، ومن هنا لم يعد الأثر النفسي للشعر عند لبيد هو الذي يوجه الحكم النقدي أو الاجابة عن من أشعر الناس ، حيث بدأت النظرة الفاحصة تأخذ مكانها في الموازنة بين الشعراء ، نظراً لأن الناس مهما اجتهدوا في محاولة تفضيل شاعر على آخر عن طريق الذوق فإنهم لن يجمعوا على شاعر واحد لاختلاف أذواق الناس واختلاف درجات التقدير من ناقد إلى آخر ، وقد قال خلف الأحمر عندما سئل عن أشعر الشعراء ما تنتهي إلى واحد يجتمع عليه كما لا يجتمع على أشجع الناس وأخطب الناس وأجل الناس (١٣) .

ومن هنا بدأ المهتمون بالنقد والنظر في الشعر يدركون صعوبة الاتفاق على شاعر بعينه انه أشعر الناس ، فأخذت الموازنات بين الشعراء دوراً كبيراً من اهتمام العلماء والنقاد ، وأصبح تقديم الشاعر وتفضيله أو تغليبه على خصمه من الشعراء يتم وفق بعض المعايير النقدية الموضوعية ، أو بعض الأحكام العامة

(١٢) أبو زيد القرشي ، جمهرة اشعار العرب . تحقيق على محمد الجاوي (مصر ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م) ج ١ : ص ٤٢ .

(١٣) ابن سلام . طبقات فحول الشعراء . تحقيق محمود شاكر (مصر ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م) . ص ٦٥ - ٦٦ .

السريعة التي تعتمد على الذوق ، وقد تجاوزت الموازنات عملية التفضيل المطلق إلى النظر في أشعار مجموعة من الشعراء تجمعهم خصائص شعرية مشتركة ، وتتقارب أشعارهم في المستوى الفني ، فقد عرف تاريخ النقد العربي بعضاً من هذه الموازنات في العصر الجاهلي ، كحكومة أم جندب بين امرئ القيس ، وعلقة الفحل^(١٤) ، فإذا صحت رواية تلك الموازنة بين قصيدتين من وزن واحد ، فإن ذلك يعني أن الموازنات بين الشعراء كانت تعتمد بعض المعايير النقدية منذ بدايتها الأولى أو على أقل تقدير بعض صورها المبكرة التي وصلت إلينا ، فقد كانت موازنة ربيعة بن حذار الأسدي بين بعض شعراء تميم تمثل مرحلة متقدمة من الموازنات في العصر الجاهلي لاعتمادها على موقف نقدي واضح ، وإن شابه شيء من التعميم من خلال الحكم على شعر الشاعر بشكل عام . فقد وزن ربيعة بين شعر أربعة من شعراء تميم وهم : عمرو بن الاثم ، والبرقان بن بدر ، والمخبل السعدي ، وعبد بن الطيب ، فقال في شعرهم : اما عمرو فشعره برود يمنية تنشر وتطوى واما انت يا بركان فكأنك رجل أتى جزورا قد نحرت فأخذ من اطايها وخلطه بغير ذلك واما انت يا مخبل فشعرك شهب من الله يلقيها على من يشاء واما أنت يا عبدة فشعرك كمزادة أحكم خرزها فليس يقطر منها شيء .^(١٥) لقد افاد العلماء والنقاد في العصر الاسلامي من مثل هذه الموازنات ، فوازنوا بين مجموعة من الشعراء الاسلاميين ، ثم وزنوا بين مجموعة من شعراء الجاهلية ، واخذوا يوازنون بين الجاهليين والاسلاميين ، فأجمعوا على أن اشعر الجاهليين امرؤ القيس والنابعة ، وزهير ، والاعشى ، مع بعض الاختلاف حول تعاقب زهير والنابعة على المرتبتين الثانية والثالثة في طبقتهم . وهذا الاجماع هو الذي اعتمده ابن سلام فيما بعد في الطبقة الأولى من فحول الجاهليين . وكان هناك شبه اجماع بين النقاد على أن أشعر الاسلاميين جرير والفرزدق والأخطل ، مع اختلافهم في أي الثلاثة أشعر ، وقد جعل ابن سلام الراعي رابعهم في الطبقة الأولى من فحول

(١٤) انظر ابن رشيقي . العمدة . ج ١ : ص ١٠٣ .

(١٥) الاصبهاني . الاغانى . ج ١٣ : ص ٤٧٠٩ .

الاسلاميين . كما وازنوا بين الشعراء المجيدين المكثرين في الجاهلية والاسلام وازنوا كذلك بين الشعراء المقلين ، واصحاب الواحدة ، واصحاب الفن الشعري الواحد والمغلين ، والفرسان ، فرأوا أن أشعر المقلين في الجاهلية المسيب بن علس والمتلمس ، وحسين بن الحُمام المُرِّي . (١٦) وكذلك سلامة بن جندل . (١٧) والذين قالوا قصيدة واحدة جيدة طويلة ثلاثة نفر . عمرو بن كلثوم ، والحارث بن حلزة وطرفة بن العبد . (١٨) وقد أفرد ابن سلام أصحاب القصيدة الواحدة في طبقة مستقلة . (١٩) . وفي الموازنة بين أصحاب الفن الواحد رأى النقاد أن أشعر ثلاثة في وصف الخمر الأعشى ، والأخطل ، وأبو نواس (٢٠) واهتم ابن سلام بأصحاب الفن الشعري الواحد ، فجعل شعراء المراثي في طبقة ، والشعراء الغزليين في طبقة ، وكذلك الرجاز (٢١) أما المغلبون الذين قصرُوا في فن الهجاء فغلبهم من هاجاهم فقد كان البعيث في مقدمتهم (٢٢) . وأشعر المغلبين مغلبو مضر : حميد ، والراعي ، وابن مقبل (٢٣) . ونظرا لتوارد الشعراء الفرسان على موضوع الفروسية ، ووصف الخيل ، وأدوات الحرب ، فقد وازنوا بينهم لغلبة صفة الفروسية على الشعر عندهم ، فخُفَّافُ بن ندبة ، وعنترة بن شداد ، والزبرقان بن بدر ، وعباس بن مرداس ، أشعر الفرسان في رأى الأصمعي (٢٤) . أما أبو ذؤاد ، وطفيل والجمعدي ، فلم يقربهم أحد في وصف الخيل . (٢٥) .

هذا ولم تقف الموازنات عند هذا الحد ، وانما نظر النقاد إلى الخصائص

(١٦) ابن قتيبة . الشعر والشعراء . تحقيق احمد محمد شاكر (مصر ١٩٦٦ م) ج ٢ . ص ٦٤٨ .

(١٧) انظر ابن رشيقي . العمدة . ج ١ : ص ١٠٤ .

(١٨) التبريزي . شرح القصائد العشر . تحقيق . محمد محي الدين عبد الحميد (مصر ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٤ م) ص ٤٣١ .

(١٩) انظر . طبقات فحول الشعراء ص ١٥١ .

(٢٠) انظر ابن رشيقي . العمدة . ج ١ : ص ١٠٠ .

(٢١) انظر . طبقات فحول الشعراء : ٢٠٣ ، ٦٤٧ ، ٧٣٧ .

(٢٢) انظر الجاحظ . البيان والتبيين . تحقيق . حسن السندوبي (مصر ١٣٧٥ هـ - ١٩٥٦ م) ج ٣ . ص ١١ .

(٢٣) - (٢٤) انظر فحوالة الشعراء . تحقيق . محمد عبد المنعم خفاجي . وطه محمد الزيني (مصر ١٣٧٢ هـ - ١٩٥٣ م) ص ٣٤ ، ٢٧ .

(٢٥) انظر الاصبهاني . الاغانى . ج ١٦ : ص ٥٧٠٢ .

المشتركة بين بعض شعراء الجاهلية والاسلام ، فقد شبه أبو عمرو « جريرا بالأعشى والفرزدق بزهير ، والأخطل بالنابغة »^(٢٦) وشبهوا الطرماح بن حكيم بعدي بن زيد ، والكميت بأمية بن أبي الصلت .^(٢٧) وقد أفرزت تلك الموازنات قضايا نقدية هامة ، أخذت تنمو وتتطور منذ القرن الثاني الهجري ، حتى وصلت إلى مراحل متقدمة تحدت معها ملامح تلك القضايا ، وذلك خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين ، وكان تصنيف الشعراء في مدارس واتجاهات شعرية معينة من أهم المراحل المتقدمة في قضية الموازنات بين الشعراء وقد نظر النقاد إلى أن شعراء الطبع يمثلون مذهباً شعرياً له ملامحه الواضحة ، وأن شعراء الصنعة يمثلون مذهباً مقابلاً ، له أنصاره ومتذوقوه ، ونظروا إلى الشعراء الغزليين نظرة مستقلة باعتبار أنهم يمثلون اتجاهها شعرياً واحداً ، وكذلك الرجاز ، وشعراء المراثي ، والصعاليك ثم وازنوا بين شعراء البادية وشعراء القرى عامة ، وذهبوا إلى أبعد من ذلك ، حين جعلوا الشعر المحدث يمثل مرحلة تكاد تكون مستقلة عن طبيعة الشعر القديم ، من حيث القيم النفسية والفنية . وهذا كله قد كان له أثره من قريب أو من بعيد على مصطلح الفحولة ، خلال نشأة تلك القضايا وبداياتها الأولية .

فقد كانت صفة الفحولة من نصيب الجاهليين وشعراء البادية في الاسلام أكثر من المتمصرين جاهلياً وإسلامياً لاعتقاد بعض العلماء والنقاد أن القوة الشعرية إنما تكمن في شعراء البادية ، لأنهم يقولون الشعر على السليقة دون تعلم ، ولأنهم بعيدون عن مراكز الدين والتحضر فوجد العلماء في شعرهم ما يحقق رغباتهم في تعقيد اللغة ، والمحافظة على سلامتها وصحتها ، من كل لحن أو دخيل ، وقد استمر هذا الاهتمام بشعر البادية حتى أواخر القرن الرابع الهجري تقريباً عند ابن جني ، الذي كان يروي عن الأعراب الذين لم تفسد لغتهم في عصره^(٢٨) . وهذا الاهتمام النفسي بشعر البادية شكل في نفوس العلماء قيمة ذوقية لكثرة

(٢٦) ابن سلام . طبقات فحول الشعراء . ص ٦٦ .

(٢٧) انظر . الأصبهاني . الأغاني . ج ٢ : ص ٥١٥ .

(٢٨) انظر . الخصائص . تحقيق . محمد علي النجار (تصوير بيروت بدون تاريخ) ج ١ : ص ٧٦ ، ٧٧ ، ٢٤٠ ، ٢٥٠ .

مدارستهم لهذه المادة الشعرية ، فأصبحت أذواقهم لامتيل الا إلى هذا النمط من شعر البادية في الجاهلية والاسلام ، وما يحمله من خصائص فنية ، امتزجت بها أذواقهم ، فألفوها ولم يتحولوا عن ذلك إلى شعر الحاضرة الا فيما ندر ، حتى غدت تلك الخصائص النفعية والمتمثلة في شعر البادية من الأسباب والعوامل التي تتحقق بها صفة الفحولة في الشاعر . واذا حاولنا أن نتبع بداية مصطلح الفحولة في نشأته الأولى ، ومن أول من قال به أو ابتكره من العلماء والنقاد فان الأمر ليس من السهولة بمكان . اذ يصعب الجزم بتحديد شخص واحد ارتبطت به أولية هذا المصطلح . فمن المعروف أن النشأة الأولى لأكثر القضايا النقدية تبدأ بشكل فردي ، غير أن الغموض يكتنف عادة تلك البدايات الفردية خاصة عند العرب ، قبل تدوين علومهم . ولاشك أن لمعرفة البدايات الفردية الأولى أهمية كبيرة ، لأنها تعد الأساس الأول الذي تتشكل حوله ملامح القضية النقدية بصورة جماعية ، بعد أن تكون تلك البدايات قد قطعت مراحل متقدمة من النمو والتدرج حتى تصل إلى المراحل الناضجة ، التي تحدد معها مواقف النقاد حول ذلك التشكل .

ولعل مصطلح الفحولة من المصطلحات النقدية العربية التي نالت حظا وافرا من اهتمام بعض النقاد منذ بداية حركة التأليف في النقد الأدبي عند العرب . فقد ارتبط هذا المصطلح بأول كتاب نقدي وصل إلينا ، وهو كتاب فحولة الشعراء للأصمعي ، كما ارتبط هذا المصطلح بأبرز الكتب النقدية التي تلت كتاب فحولة الشعراء وهو كتاب طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجعفي . ويعود السبق الأول في ابراز هذا المصطلح وتداوله بشكل واسع إلى الأصمعي ، الذي جعل حركة كتابه تدور حول تقسيم الشعراء إلى فحول وغير فحول . وربما تصور بعض الدارسين أن الأصمعي هو مبتكر مصطلح الفحولة ، عندما وقفوا عند الأصمعي دون غيره من النقاد في معالجة هذا المصطلح^(٢٩) . ويصادف المتبع لأولية هذا المصطلح أن الشاعر الجاهلي علقمة

(٢٩) انظر . د . بدوي طبانة . دراسات في نقد الادب العربي (مصر ١٩٧٥ م) ص ١٤٨ - ١٥٧ ، ود . احسان عباس . تاريخ النقد الادبي عند العرب (بيروت ١٣٩١ هـ - ١٩٧١ م) ص ٥١ - ٥٤ ، ص ٨٠ - ٨١ .

بن عبده التميمي قد لقب بالفحل ، وليس بأيدينا ما يؤكد ما اذا كان هذا اللقب انما أطلق عليه بعد أن غلبته أم جندب على زوجها امرىء القيس غير انني استبعد إلى حد ما أن يكون هذا اللقب قد جاء نتيجة لتغليب علقمة على امرىء القيس في وصف الفرس ، أو لتمييز علقمة في الشعر على معاصريه أو على الشعراء السابقين أو اللاحقين له في العصر الجاهلي ، لأن الأمر لو كان كذلك لوجدنا كثيرا من شعراء الجاهلية يحملون هذا اللقب ، وإذا أردنا أن نحدد مفهوم هذا المصطلح من خلال وظيفته النقدية فإن أبا عمرو بن العلاء قد سبق الأصمعي إلى توظيف مصطلح الفحولة في بعض آرائه النقدية ، وأبو عمرو هو أستاذ الأصمعي ، وعلى هذا الأساس يكون أبو عمرو بن العلاء سابقا للأصمعي في التعامل مع مصطلح الفحولة .

فقد روى الأصمعي أن ابا عمرو بن العلاء كان يرى أن رائثة بشر بن أبي خازم التي مطلعها :

الابان الخليط ولم يزاروا وقلبك في الظعائن مستعار

قد الحقته بالفحول .^(٣٠) وكان أبو عمرو يقول : فحلان من الشعراء كانا يقويان : النابغة وبشر بن أبي خازم .^(٣١) ولما كان الأصمعي يعتمد على أبي عمرو بن العلاء في بعض آرائه النقدية ، فليس ببعيد أن يكون الأصمعي قد أخذ مصطلح الفحولة عن أبي عمرو بن العلاء ، وغيره من العلماء ، خاصة اذا عرفنا أن هناك مصنفات الفت في الشعر والشعراء بعضها فيها يبدو قبل كتاب فحولة الشعراء ، وبعضها معاصر له ، ولكنها لم تصلنا فقد صنف أبو عفان المهزومي المتوفى سنة ١٩٥ كتاب الأربعة في أخبار الشعراء ، وكتاب الشعر والشعراء . وكتاب صناعة الشعر .^(٣٢) وصنف أبو دعامة علي بن مرثد العبيسي كتاب الشعر والشعراء .^(٣٣) وألف أبو عبيدة كتاب الشعر

(٣٠) انظر . فحولة الشعراء . ص ٢٧ .

(٣١) المنزباني . الموشح . ص ٨١ .

(٣٢) - (٣٣) انظر . ابن النديم . الفهرست (بيروت ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م) ص ٢٠٧ ، ٧١ ، ٧٩ ، ١٥١ .

والشعراء .^(٣٤) وكان للمدائني المعاصر للأصمعي مجموعة من الكتب التي تناولت البحث في الشعر والشعراء .^(٣٥) وقد ذكر صاحب الفهرست عددا كبيرا من الكتب التي تناولت اخبار الشعراء ، وصناعة الشعر وقد صنفت تلك الكتب في الفترة التي شهدت ازدهار الموازنات بين الشعراء على ايدي علماء اللغة والمهتمين بالشعر ، ولانعلم اذا كانت على شكل كراسات لم تتعد مادتها الأدبية مستوى المادة العلمية التي تضمنها كتاب فحولة الشعراء للأصمعي كما وكيفا ، وما شابهه من الكتب النقدية التي وصلتنا امثال كتاب قواعد الشعر لثعلب . ويعد كتاب فحولة الشعراء للأصمعي من أقدم الكتب النقدية التي وصلتنا ، وقد اتسم الكتاب بقلّة المادة العلمية بالمقارنة إلى عدد الشعراء الذين ورد ذكرهم في ثنايا الكتاب كما اتسم بعدم التنظيم العلمي لتلك المادة ، والنظرة العجلى في اصدار الأحكام النقدية من وجهة نظر الأصمعي . وقد جاء الكتاب على شكل أجوبة طرحها الأصمعي للرد على اسئلة أبي حاتم السجستاني حول منازل الشعراء وطبقاتهم ، وكان عدد الشعراء الذين ورد ذكرهم في الكتاب يزيد على مائة شاعر . وقد أبدى الأصمعي شجاعة نقدية عندما طبق مصطلح الفحولة على هذه المجموعة الكبيرة من الشعراء ، في عصره وفي غير عصره ، فقد أشار في ثقة واعتداد بمقدرته النقدية إلى الذين قصروا عن بلوغ صفة الفحولة من وجهة نظره ، فالأصمعي من علماء اللغة الذين يهتمهم صحة اللغة وقوتها وسلامتها . وهذا النموذج من اللغة لم يتحقق له في الشعر الا عند الفحول من الشعراء ، فربط قوة الشاعر ودرجته في الفحولة بقوة الشعر الذي يريده . وقد عرف الأصمعي الفحل من الشعراء بأن « له مزية على غيره كمزية الفحل على الحقائق »^(٣٦) واستشهد لهذا التعريف ببيت جرير :

وابن اللّبون اذا ماكنّ في قرن لم يستطع صولة البزل القناعيس
ويبدو من هذا التعريف أن الأصمعي يقصد بالفحل ، الشاعر الذي غلب

(٣٤) - (٣٥) انظر ابن النديم الفهرست (بيروت ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م) ص ٢٠٧ ، ٧١ ، ٧٩ ، ١٥١ .
(٣٦) فحولة الشعراء . ص ١٣ .

عليه الشعر واكتملت ادواته ، ونضج فنيا ، وكان مؤهلا لأن يأخذ مكانه الطبيعي بين الشعراء ، وهذا التكامل الفني يتيح للشاعر أن يجود في شعره ، وربما نظم في أكثر فنون الشعر واغراضه ، خاصة تلك الأغراض التي لا يتقنها إلا الفحول في نظر العلماء كالمديح والهجاء ، وغير ذلك من الأغراض الأخرى . ولهذا رأى الأصمعي أن « طريق الشعر هو طريق الفحول . مثل امرئ القيس ، وزهير والنابعة ، من صفات الديار ، والرحل ، والهجاء ، والمديح ، والتشبيب بالنساء ، وصفة الحمر والخيول والحروب ، والافتخار » (٣٧) .

ويبدو أن ربط الفحولة بأغراض شعرية محددة في نظر الأصمعي أمر لا يتفق مع طبيعة الشعر التي لا تعرف مثل هذه الحدود ، كما أن اكتساب الفحولة في مثل هذه الحال سيصبح أمرا ميسورا ، فما على الشاعر إلا أن يمارس مهمته الشعرية من خلال هذه الأغراض ، لينضم إلى طبقات الفحول من الشعراء . كما أن الناقد إذا أراد أن يفتش عن الفحولة عند معاصريه ، أو عند المتأخرين بشكل عام ، فلن يجدها إلا عن طريق الموازنة بين المتأخرين والمتقدمين ، فاذا وافق المتأخرون المتقدمين في اغراضهم الشعرية ، وفي مثالياتها ، اقتربوا من مرتبة الفحول ، أو وصلوا إليها عن طريق ذلك التقليد ، وإذا قصرُوا في ذلك تأخروا عن درجة الفحول ، ومن المعروف أن القول الشعري في موضوعات شعرية معينة لا يحقق صفة الفحولة في الشاعر ، ومن هنا كان الأصمعي اسير نظرة الناس قبله ، وفي عصره ، حين اجمعوا على تقدم امرئ القيس والنابعة وزهير ، فقد حاول أن يستثمر ذلك الاجماع ويوظفه لمصطلح الفحولة معتقدا أن الأغراض الشعرية التي طرقها أولئك الشعراء هي الأوفر حظا من غيرها من الأغراض الأخرى في نفوس الناس ، لتوارد الشعراء عليها كثيرا ، ولما فيها من مقومات الاستجابة التي تجعلها محل اهتمام الشعراء ومقصدتهم ، ولعل الأصمعي نفسه هو أول من أحس بتضييق الدائرة عندما حصر اكتساب الفحولة

في تلك الأغراض فقد رأى أن غرض الرثاء لا يقل أهمية عن تلك الأغراض التي ذكرها عند الطبقة الأولى من الشعراء الجاهليين ، فقد عد كعب بن سعد الغنوي من الفحول في بائيته المشهورة التي رثى بها أخاه .^(٣٨) وعد أعشى باهلة من الفحول في مراثيه الرائية :

إني أتني لسان لا أسر بها من علو لا كذب فيها ولا سخر^(٣٩)

ويبدو استثمار الأصمعي لاجماع الناس على تقديم النابغة الذبياني في الطبقة الأولى من شعراء الجاهلية واضحاً عندما ربط اشتهار القصيدة بمكانة الشاعر الشعرية مشيراً إلى أن مكانة الشاعر المتميزة تؤثر في سيرورة الشعر ، فقد قال عن قصيدة النابغة الجعدي :

« تلك المكارم لا قعبان من لبن »

« لو كانت هذه القصيدة للنابغة الأكبر بلغت كل مبلغ »^(٤٠)

لقد أدرك الأصمعي أن تقليد الفحول من الشعراء والنظم على سنتهم في أغراض محددة قد لا يحقق اكتساب الصفة المثالية للفحولة التي سيطرت على جهوده النقدية فتقدم خطوة بمفهوم الفحولة حتى جعلها طبعاً غريزياً ، لكنه رأى أن هذا الطبع الغريزي المتمثل في الملكة الشعرية المركوزة في نفس الشاعر لا ينهض الا ببعض الأدوات المعرفية الاكتسابية ، اذ « لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروى أشعار العرب ، ويسمع الأخبار ، ويعرف المعاني ، وتدور في مسامعه الالفاظ ، وأول ذلك أن يعلم العروض ، ليكون ميزاناً له على قوله ، والنحو ليصلح به لسانه ، وليقيم به اعرابه ، والنسب ، وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب ، وذكرها بمدح أو ذم .^(٤١) فالأصمعي كما ترى يهتم بالثقافة الشعرية أولاً ثم بالثقافة المعرفية العامة ، والاستعدادات الفطرية ، وذلك عندما نبه إليها في صدر النص السابق ، فقد جعل صفة

(٣٨) (٣٩) انظر فحولة الشعراء ٢٧٠ ، ٣٠٠ .

(٤٠) المصدر السابق . ص ١٩ .

(٤١) ابن رشيقي . العمدة . ج ١ : ص ١٩٧ - ١٩٨ .

الشاعرية صفة أساسية ، لكنها لا تنهض بنفسها ، وإنما تعضدها تلك المكتسبات المعرفية .

ان هذه المحاولة الجادة التي قام بها الأصمعي لطرح تصور نقدي لمفهوم الفحولة جعلته يعتمد بعض الآراء النقدية التي حاول من خلالها أن يؤسس مفهوم مصطلح الفحولة . وقد جاءت تلك الآراء مبثوثة في ثنايا كتاب فحولة الشعراء فقد أشار الأصمعي إلى أهمية الجودة ، والخطوة ، والسبق^(٤٢) ، وهذه المعايير الثلاثة استخلصها من شعر امرئ القيس ، والجودة عنده تشاكل ، القوة ، وهي الصفة المثالية للشعر التي تقابل الضعف واللين . وتحقق صفة الجودة عند الأصمعي في صدق التجربة ، وصحة المعنى وانتظامه ، وسلامته من النقص أو الاضطراب والخلل . وكان يقول : أجود الشعر ما صدق فيه ، وانتظم المعنى .^(٤٣) واستشهد على ذلك بقول امرئ القيس :

الم تريانى كلما جئت طارقا وجدت بها طيبا وإن لم تطيب
وتتحقق الخطوة بتحقيق الاستجابة والقبول للشعر ، اما السبق فيعني الابتكار وقد كان امرؤ القيس شاعرا محظوظا عند النقاد العرب حين وصفوه بالأولية في أكثر تقاليد الشعر العربي الخارجية ، حيث بدأ تاريخ الشعر العربي في أوليته منذ امرئ القيس ، فعده النقاد سابقا في الوقوف على الاطلاع وتقيد الأوابد ، وغير ذلك . وما ذلك الا لأن هناك حلقة وربما حلقات ما زالت مفقودة من تاريخ الشعر العربي قبل الاسلام لم تكتشف بعد . هذا وقد أشار الأصمعي إلى أن الشعراء الذين اصابوا شيئا من تلك المعايير الثلاثة التي اتسم بها شعر امرئ القيس إنما اكتسبوا ذلك من شعر امرئ القيس حين اخذوا منه ، وتأثروا مذهبه ، وقد أكد الأصمعي بعد ذلك على استيفاء المعنى في أقل لفظ عندما وازن بين قول أوس بن حجر :

« بجيش ترى منه الفضاء معضلا »

(٤٢) انظر . فحولة الشعراء . ص ١٣ .

(٤٣) المرزبانى . الموشح . ص ٣٤٥ .

وقول النابغة :

جيشٌ يظلُّ به الفضاء معضلاً يدعُ الأكام كأنهن صحارى
فقدم بيت النابغة لأنه جاء بمعنى بيت أوس في نصف بيت ، وزاد
عليه . (٤٤)

وقد كان التنقيح والتهديب من مقومات الفحولة ، فطفيل بن كعب الغنوى
كان يسمى في الجاهلية محبرا لحسن شعره (٤٥) ، وكان شعره ، يشبه شعر زهير
بن أبي سلمى ، وزهير من مدرسة أوس بن حجر التي كانت تهتم بتنقيح الشعر
وتهديبه ، وتروى في اخراجه ، ومن مقومات الفحولة التي أشار إليها
الأصمعي أيضا بلوغ الغاية في الوصف خاصة وصف الخيل ، اذ عد ذلك من
معايير الفحولة ، ولكن ليس في كل حالة ، فربما كان الشاعر من الفحول عند
الأصمعي مع أنه لا يحسن وصف الخيل كما هو الحال بالنسبة لزهير والنابغة ، أما
طفيل الغنوى فانه غاية في النعت ، وهو معدود في الفحول (٤٦) كما أن شعر
المتاخر اذا أشبه شعر الأولين من الفحول ، كان ذلك التماثل والمشاكله من
مقومات الفحولة في بعض الحالات عند الأصمعي (٤٧) أضف إلى ذلك كثرة
فنون الشعر كثرة مقيدة بالجودة أحيانا ، مع تحديد لتلك الكثرة في أكثر الحالات
بعدد من القصائد ، فالخويدرة لو قال مثل قصيدته العينية خمس قصائد كان
فحلا (٤٨) ، وهي التي مطلعها :

بكرت سُميَّة بُكْرَةً فتمتَعِ وغدت غُدُوً مُغَادِرٍ لم يَرَبِّعِ
ولو قال ثعلبة بن صُعير المازني مثل قصيدته الرائية خمسا كان فحلا (٤٩) .
وهي التي مطلعها :

هل عند عمرة من بتات مسافر ذى حاجة متروح أو باكر
ومعقَرُ البارقي لو أتم خمسا أو ستا من القصائد لكان فحلا (٥٠) ، ولو قال
أوس بن غلفاء الهجيمي عشرين قصيدة لحق بالفحول . (٥١) أما سلامة بن

(٤٤) - (٥١) انظر . فحولة الشعراء . ص ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٦ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٢١ ، ٥١ .

جندل فلو زاد شيئا كان فحلا^(٥٢) . ويبدو أن مقياس الكثرة الذي جعله الأصمعي أسا من أسس مصطلح الفحولة قد دخله شيء من الاضطراب ، حيث اضطرب في حد الكثرة فمرة يحدها بخمس قصائد ، ومرة بست ، وأخرى بعشرين ، ورابعة مطلقة دون تحديد عند سلامة ابن جندل ، ثم أن الأصمعي اشترط شروطا في قصائد الحويدرة وثلعة ، ولم يشترط مثلها في شعر البارقي ، وابن غلفاء ، وسلامة بن جندل ، إذ اشترط أن تكون قصائد الحويدرة في مستوى قصيدته العينية ، وأن تكون قصائد ثلعة في درجة قصيدته الرائية من حيث الجودة ، ومن هنا كانت ظاهرة الكم من الشعر المقرون بالجودة في بعض الأحيان والمطلق أحيانا آخر من عوامل تقديم الشاعر ، واكتسابه صفة الفحولة ، هذا ولم يقتصر جهد الأصمعي النقدي على ابراز مقومات الفحولة خلال حديثه عن الشعر والشعراء ، وإنما به أيضا إلى بعض المعوقات التي تؤخر الشاعر عن الفحول أو في طبقته ، أو تقلل من مكانته الشعرية وتنتقصها . فقد ذكر أن مزرد بن ضرار أفسد شعره بهجاء الناس .^(٥٣) ورأى أن الخطيئة أفسد شعره الحسن بهجاء الناس وكثرة الطمع^(٥٤) وقال عن السيد الحميري ما أسلكه لطريق الفحول . . . لولا ما في شعره من سب السلف^(٥٥) ولعل الأصمعي هنا نظر إلى هذه المعايير نظرة أخلاقية بحثة دون أن تكون هذه المعايير من الأسباب الأساسية التي تؤخر الشاعر عن مرتبة الفحول ، وإن أشار الأصمعي إلى ذلك في حديثه عن السيد الحميري لأن فن الهجاء من الأغراض الشعرية التي تؤهل الشاعر لاكتساب صفة الفحولة إذا كان الشاعر غالبا ، وهذا لم يكن غائبا عن الأصمعي الذي كان يعلم أن تأخر ذي الرمة عن الفحول إنما كان لتجافيه عن المدح والهجاء ، فقد حدث الأصمعي عن عيسى بن عمر قال : قال ذو الرمة للمفرزدق : مالي لا ألحق بكم معاشر الفحول ؟ فقال له : لتجافيك عن المدح والهجاء ، واقتصارك على الرسوم والديار .^(٥٦) وقد أشار الأصمعي إلى أن الراعي غلبه جرير ، وغلبه خنزر وهو رجل من بني بكر ، وأن ليلي الأخيلية

(٥٢) المصدر السابق . ص ٥٢ .

(٥٦) المرزبانى . الموشح . ص ٢٧٤ .

غلبت النابغة الجعدي ، وابن مقبل غلبه النجاشي من بني الحارث ابن كعب ،
وحيد بن ثور كل من هاجاه غلبه . (٥٧) وقد كانت قضية الانتحال والزيادة في
الأشعار من المعوقات التي تؤخر الشاعر عند الأصمعي ، فمهلل كان أفحل
الشعراء في نظر الأصمعي غير أن أكثر شعره محمول عليه (٥٨) ، ولعل هذا هو
السبب الذي لم يشفع لمهلل بأن يكون شاعرا فحلا : أما الأغلب الراجز فقد
اضطرب الأصمعي في تحديد مكانته الشعرية حين أعياه شعره فلم يصنفه مع
الفحول ، وما ذاك إلا لأن ولد الأغلب أخذوا يزيدون في شعره حتى أفسدوه في
نظر الأصمعي (٥٩) . وكان لمقياس الزمان دوره في اخراج الشعراء من دائرة
الفحولة ، فجرير والفرزدق والأخطل لو كانوا في الجاهلية كان لهم شأن (٦٠) .
فالأصمعي يحتكم إلى الزمان في اخراج هؤلاء الشعراء الثلاثة من الفحولة ،
وهم أشعر شعراء الاسلام عند جبهة النقاد ، كما كان التأخر في التشبيب من
معوقات الفحولة ، فطرفة لم يكن يحسن أن يتعشق وذلك في قوله : (٦١)

وَإِذَا تَلُسْنِي أَلْسُنُهَا إِنِّي لَسْتُ بِمُوهُونٍ غُمُرُ

أضف إلى ذلك أن عدم التهذيب والتروى والتنقيح في الشعر كانت من
معوقات تأخر الشاعر ، فقد روى عن الأصمعي قوله : «لو أدركت ذا الرمة
لأشرت عليه أن يدع كثيرا من شعره فكان ذلك خيرا له» . (٦٢) فقد كانت معاني
ذی الرمة تميل إلى السطحية ولا تتصف بالعمق ، فقالوا في شعره «نقط عروس
تضمحل عن قليل ، وأبعاد ظباء لها مشم في أول شمها ثم تعود إلى أرواح
البعر» (٦٣) . وقد كان متها بتسرب اللحن اليه . (٦٤) .

أما مقياس اللين والضعف الذي يقابل مقياس الجودة عند الأصمعي فيبدو
أن الأصمعي قصد من اللين والضعف ما يخص الجانب النفعي في الشعر وهو
الجانب المتعلق بصحة اللغة وسلامتها من اللحن والدخيل ، لتكون اللغة

(٥٧) (٦٠) انظر فحولة الشعراء . ص ٣٤ ، ٢٢ ، ٢٥ - ٢٦ ، ٢٣ ، ٢٤ .

(٦١) انظر . المرزباني . الموشح . ص ٧٧ .

(٦٢) (٦٣) المصدر السابق ، ص ٢٩١ ، ٢٧١ .

(٦٤) انظر . فحولة الشعراء . ص ٤٥ .

صالحة للاستشهاد بها في مرحلة تقنين اللغة وتقييدها . ولهذا اخرج العلماء ومنهم الأصمعي بعض شعراء الجاهلية من دائرة الاستشهاد من أمثال عدي بن زيد ، وأبي ذؤاد الايادي . لأن الفاظهما ليست بنجدية ولأنها راكنا الريف . (٦٥) .

ومن الملاحظ أن الآراء النقدية النظرية التي اشار اليها الأصمعي في كتاب فحولة الشعراء وفي غيره من المصادر الأخرى التي تناولت مقومات الفحولة ومعوقاتهما لم يكن لها ذلك الأثر المباشر عندما صنف الأصمعي الشعراء إلى فحول وغير فحول فقد اعتمد الأصمعي التقسيم الثنائي الثابت بشكل موجز ، وبطريقة فيها شيء من التعميم الذي جعل المصطلح غامضا في ذهن الأصمعي على ما يبدو ، وفي ذهن أبي حاتم السجستاني الذي لم يهتد هو الآخر إلى معايير محددة لمفهوم الفحولة عند الأصمعي ، فأخذ يسأله عن الشعراء واحدا واحدا ، وقد عدّ الأصمعي من شعراء الجاهلية ثلاثة عشر شاعرا صنفهم جميعهم في دائرة الفحولة . وأخرج خمسة من شعراء المعلقات من مصطلح الفحولة وهم : طرفة ابن العبد ، وعنترة بن شداد ، وعمرو بن كلثوم ، والأعشى ، وليبد ، وذكر من الشعراء المخضرمين أحد عشر شاعرا قال عنهم انهم من الفحول . وتردد في الحاق كعب بن جعيل بالفحول ، وهذا التصنيف الثنائي الذي اعتمده الأصمعي يحتم عليه ان يستخدم مصطلح الأنثى فيما يقابل مصطلح الفحولة ، حتى تتم المقابلة ، لكنه لم يستخدم مصطلح الانثى في كتاب فحولة الشعراء اطلاقا ، وانما استخدمه مرة واحدة ذكرها صاحب الموشح وذلك عندما سئل الأصمعي عن عدي بن زيد أفحل هو ؟ قال ليس بفحل ولا أنثى (٦٦) .

ويبدو أن الوسائط بين الفحل والأنثى كانت واضحة عند بعض معاصري الأصمعي وان لم تكن الرؤية حول تلك الوسائط تساعد على توسيع النظرة لتمتد معها حدود مصطلح الفحولة إلى آفاق واسعة ، تشمل عددا كبيرا من

(٦٥) انظر . المرزباني . الموشح . ص ١٠٤ .

(٦٦) المصدر السابق . ص ١٠٣ .

الشعراء ، فقد علق أبو عبيدة على بيت عمر بن أبي ربيعة :

ادخل الله رب موسى وعيسى جنة الخلد من ملاني خلوقا
بأنه في أوله قاص وفي آخره مخنث . (٦٧) .

وعلق على بعض شعر لقطري بن الفجاءة بقوله : هذا الشعر لا ماتعللون به
أنفسكم من أشعار المخثنين . (٦٨) والتخنث هنا فيه معنى اللين والضعف لكنه
لا يخلص لذكر ولا أنثى ، اذا اخذنا بالتقسيم الثنائي التقابلي بين الفحل
والأنثى .

ويلحظ المتتبع لأحكام الأصمعي النقدية داخل كتاب فحولة الشعراء أن
الأصمعي لم يلتزم بالتقسيم الثنائي التقابلي بين الفحل وغير الفحل ، فقد احس
الأصمعي فيما يبدو أنه ضيق الدائرة على احكامه النقدية فابتكر معايير اخرى غير
الفحل والأنثى ، فإذا كان الفحل هو من غلب عليه الشعر وتمرس بالرواية في نظر
الأصمعي ، فان المفلق من الشعراء عنده هو المجيد الحاذق في صنعة الشعر ولولم
يتحقق شرط الرواية والحفظ في هذا الصنف من الشعراء غير الرواة ، فقد ذكر
الأصمعي أن أربعين شاعراً مفلقاً كانوا من هذيل ، ولم يقل إنهم فحول (٦٩) .
وهذه المكانة الشعرية التي تقترب من مكانة الفحول ، وتشبهها على أقل
تقدير ، جعلت الأصمعي يرى ان بعض الشعراء يشبه الفحول ، من أمثال
الأسود بن يعفر وعمرو بن شأس الأسدي وجرادة بن عميلة العنزي . (٧٠) اما
ابن أحرر الباهلي فهو دون الفحول وفوق طبقته ، ولم يحدد الأصمعي طبقته (٧١)
وهناك شعراء آخرون عند الأصمعي ليسوا من الفحول ولا ممن يشبهون
الفحول ، وهم الشعراء الفرسان . وقد عد منهم في فحولة الشعراء ثمانية
شعراء ، هم : خفاف بن ندبة ، وعنتر بن شداد والزبرقان بن بدر ، وعباس

(٦٧) انظر المصدر السابق ص ٣١٩ .

(٦٨) انظر الشريف المرتضى . أمالي الشريف المرتضى . تحقيق . محمد أبو الفضل إبراهيم (مصر ١٩٥٤م)

ج ١ : ٦٣٨ .

(٦٩) - (٧١) انظر . فحولة الشعراء . ص . ٣٧ ، ٢٨ ، ٤٣ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٢٩ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٢٢ ، ٢٨ ، ٣١ ، ٣٢ ،
٣١ ، ٤٠ ، ١٧ .

بن مرداس السلمي ، وعميرة بن طارق اليربوعي ، وزيد الخيل ، ومالك بن نويرة ، ودريد بن الصمة الذي قال عنه انه من فحول الفرسان^(٧٢) . وكأنه اراد أن يفرد الشعراء الفرسان في طبقة ، ثم انه لم يبين عن غرضه من اطلاق صفة الفحولة على دريد بن الصمة ، فهل يعني ذلك أن دريداً كان أفضل الفرسان غير أنه لم يستخدم ذلك المصطلح الا في حديثه عن دريد بن الصمة . وقد أشار إلى بعض الشعراء من الصعاليك وذكر بأنهم ليسوا من الفحول ولا من الفرسان^(٧٣) . ووردت عند الأصمعي بعض الصفات الأخرى غير الفحل والمفلح والفارس ، وقد أطلق تلك الصفات على بعض الشعراء عندما سئل عن مكانتهم الشعرية ، فقد وصف بعض الشعراء بأنه كريم ، من أمثال عروة بن الورد ، وحاتم الطائي^(٧٤) . ووردت عند الأصمعي بعض الصفات الأخرى غير الفحل والمفلح والفارس ، وقد أطلق تلك الصفات على بعض الشعراء عندما سئل عن مكانتهم الشعرية ، فقد وصف بعض الشعراء بأنه كريم ، من أمثال عروة بن الورد ، وحاتم الطائي^(٧٥) ، ووصف أبا ذؤاد الأيادي بأنه شاعر صالح ، وكذلك لبيد بن ربيعة^(٧٦) ، وذكر من كان فصيحاً ولم يتعلق عليه بلحن من شعراء الموالي^(٧٧) . ثم أشار إلى من يحتج بشعرهم من الشعراء وذكر بعض من لم يحتج بشعرهم^(٧٨) . وربما كان لقضية الاحتجاج دور في تقدم الشاعر أو تأخره .

وهكذا أصبح الشاعر الفحل عملة نادرة في مفهوم الأصمعي للفحولة . فتمت تحققت صفات الجودة ، والكثرة ، والسبق ، والابتكار ، والحظوة ، وتعدد الفنون والأغراض واعادة النظر والتروى ، وعضد ذلك بالرواية والثقافة العامة ، وغلب الشعر على اهتمامات الشاعر ، اهله ذلك كله لاكتساب صفة الفحولة . على ان هذا لايعني تطلب الجودة والحسن في كل غرض قال فيه الشاعر ، فهناك من الفحول في نظر الاصمعي من لا يحسن صفة الخيل^(٧٩) ، ولم يمنعه ذلك من الانضمام إلى دائرة الفحول .

ولعل أبرز المآخذ التي بدت من خلال احكام الأصمعي التي دارت حول مصطلح الفحولة انه ضيق الدائرة في حدود مصطلحه عندما اعتمد التقسيم الثنائي الثابت ، حيث لم يجعل للفحولة وسائط واضحة يمارس من خلالها تصنيف الشعراء ليضعهم في أماكنهم الطبيعية متى ما اقتربوا أو ابتعدوا من مثالية الفحولة . وقد أوشك الأصمعي أن يلامس هذه الوسائط عندما أحس ان دائرة مصطلحه بدأت تضيق بهذا التقسيم الثنائي ، فذكر الشعراء المفلقين ، وجعلهم طبقة أو صنفًا مستقلًا ، ولم يدخلهم في دائرة الفحولة ، ثم أشار إلى الشعراء الذين يشبهون الفحول وإلى الشعراء الفرسان ، ويبدو أن وسائط حدود المصطلح لم تكن واضحة في ذهنه ، كما أنه كان شديد الإيجاز عندما كان يصدر احكامه النقدية وقد أوقعه ذلك الإيجاز في شيء غير يسير من التعميم والاضطراب . ومع ان هذه المآخذ قد اثرت على الموقف النقدي العام عند الأصمعي فان جهده في تعامله مع مصطلح الفحولة كان جهدا متميزا أفاد منه النقد بعده ، فقد كان محمد بن سلام الجمحي من أوائل النقاد الذين أفادوا من مصطلح الفحولة في كتابه طبقات فحول الشعراء . اذ كان الأصمعي واحدا من الرواة الثقات الذين اعتمد عليهم ابن سلام في الآراء النقدية التي ضمنها كتاب طبقات فحول الشعراء كما أشار إلى ذلك^(٧٩) ، فقد رأى ابن سلام أن الناس قبله وفي عصره قد اختلفوا حول تصنيف الشعراء . فقد يكون الشاعر فحلا عنده وقد لا يكون فحلا عند غيره ، لاختلاف آراء النقاد التي كانت تعتمد في أكثرها على الانطباعات الشخصية والنظرة السريعة ، والأذواق المختلفة ، وقد امتد هذا الاختلاف في الآراء النقدية إلى داخل الطبقة الواحدة التي أجمع النقاد وأهل البصر بالشعر على تقديمهم فكان البصريون يقدمون امرأ القيس ، والكوفيون يقدمون الأعشى ، وكان الحجازيون والبادية يقدمون زهيرا والنابغة ، وقد كان هؤلاء الشعراء الأربعة يمثلون طبقة واحدة^(٨٠) كما كان الحجازيون يقدمون كثيرا الذي كان حظه منقوصا عند العراقيين^(٨١) ولعل تلك

٧٩ - انظر . ص ٢٣ .

(٨٠) - (٨١) انظر المصدر السابق . ص ٥١ ، (٥٣٤ ، ٥٤٠) ، (٢٤ ، ٢٩٧) ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٦٤ ، ١٠٤ .
١٣٢ ، ١٧٦ ، ٦٤٨ ، ٧٧٠ ، (١٤٠ ، ٢٤٥) ، ١٢٥ .

المواقف النقدية المختلفة التي دارت حول تفضيل شاعر على آخر وعدم استقرارها ، من الأسباب الهامة التي وجهت جهود ابن سلام النقدية إلى محاولة التوسع في مفهوم الفحولة ، فجعلها درجات ونسبا متفاوتة ، حتى اتاح له ذلك التوسع أن يقرب بين وجهات نظر النقاد المختلفة ، وأن يجمع في طبقاته أكبر عدد ممكن من الشعراء الفحول الذين تتشاكل اشعارهم ، وتتقارب من حيث الجودة والكثرة ، وتعدد الأغراض . فدخل في دائرة الفحولة عنده شعراء كان حظهم منقوصا عند الأصمعي ، من أمثال بعض شعراء المعلقات الذين استبعدهم الأصمعي وأخرجهم من فحولته وهم : طرفة بن العبد ، وعنترة بن شداد ، وعمرو بن كلثوم ، والأعشى ، ولبيد ، وغيرهم من شعراء الجاهلية والاسلام ، حيث ذكر أنه اقتصر في طبقاته على أربعين شاعرا جاهليا من الفحول المشهورين . ومثلهم من الاسلاميين .^(٨٢) وحدد أربعة شعراء للطبقة الواحدة ، لتصبح طبقات الجاهليين عشر طبقات ، ومثلها طبقات الاسلاميين .

وعلى هذا الأساس فهناك شعراء فحول ليسوا مشهورين لم يدخلهم ابن سلام في طبقاته . ويبدو أن عملية اختيار ثمانين شاعرا فحولا من مشاهير الفحول انما هي عملية انتقائية . خاصة اذا عرفنا ان ابن سلام قد حدد الأسس الأولية والثانوية لذلك الاختيار . فقد جعل الأسس العامة تتمحور حول مقياس الزمان ، والمكان ، والفن الأدبي الواحد ، والنظرة الدينية . فشمل مقياس الزمان شعراء جاهليين وإسلاميين أما مقياس المكان فقد تمثل في انتماء شعراء الطبقات الجاهليين والاسلاميين إلى بيئة واحدة ، هي البيئة البدوية ، وهذه البيئة تختلف عن بيئة شعراء القرى الذين افردهم ابن سلام في طبقات مستقلة ، وخص المقياس الثالث المتمثل في أصحاب الفن الأدبي الواحد ، بالحديث عن شعر المراثي . وتمثلت نظرتة الدينية في افراد شعراء اليهود في طبقة واحدة ، وفي تقسيمه شعراء الطبقات إلى جاهليين واسلاميين ، وتبدو النزعة العقلية متحكمة في أسس ابن سلام النقدية العامة إلى حد ما وذلك عندما حدد

اختياره بعدد من الشعراء لا يتعداه ، مساوياً في ذلك بين طبقات الجاهليين والاسلاميين في العدد ، ويحدد أربعة شعراء في الطبقة الواحدة .

وفي هذا التحديد العقلي ما يحد من ذوق النقاد ، وما يخالف طبيعة الشعر الذي لا يخضع لمثل هذه الحدود العقلية . ولعل ابن سلام قد أحس بيمينته هذا التحديد العقلي خاصة وأنه كان يعتمد على مبدأ التكافؤ والاعتدال داخل الطبقة الواحدة^(٨٣) ، مما حدا به إلى أن يحدد بعض الأسس الثانوية داخل الطبقة الواحدة ، ليكون التكافؤ والاعتدال مستندا إلى هذه الأسس الثانوية التي كان من أهمها : الجودة ، والكثرة في الغرض الواحد أو في عدد من الأغراض ، هذا في الجانب الايجابي للأسس الثانوية أما الجانب السلبي لتلك الأسس فكان يتمثل في ظاهرق اللين والتغليب بشكل كبير ، واللين ظاهرة لغوية أكثر منها فنية وقد التصقت بشعراء الحواضر ، أما التغليب فهي صفة التصقت بالشعراء الذين غلبهم من هاجاهم.ومن اللافت للنظر أن المتبع للمقاييس النقدية التي اعتمدها ابن سلام في تصنيف الشعراء إلى طبقات ، وفي تقدم الشاعر أو تأخره داخل طبقته ، يلحظ ان معيار الرواية والحفظ الذي جعله الأصمعي من أبرز المعايير التي تشكل من خلالها الشاعر الفحل ، لم يكن له تلك المكانة عند ابن سلام ، حيث أصبح الشعراء المفلقون والشعراء الفرسان ضمن طبقات الفحول ، وقد حاول ابن سلام أن يقدم مفاهيم جديدة لمعايير التفاضل والتقدم في مصطلح الفحولة من خلال حديثه عن أصحاب الطبقة الواحدة ، فقد قرن عملية السبق والابتكار عند امرئ القيس بعملية الاستحسان والقبول لذلك الابتكار^(٨٤) ، وأشار إلى جزالة بيت الشعر عند النابغة ، وأنه أحسن الشعراء ديباجة شعر ، وأكثرهم رونق كلام^(٨٥) . كما أشار إلى همية الحصافة في الشعر والبعد عن السخف والركاكة^(٨٦) . ورأى أن الخطيئة متين الشعر شرود القوافي^(٨٧) وكذلك الشماخ^(٨٨) ونبه إلى أهمية الشعر المحكم عند سويد بن كراع^(٨٩) . وامتدح قوة الأسر عند ابن قيس الرقيات^(٩٠) ومزاحم العقيلي^(٩١) ولم تخرج

معوقات الفحولة أو الأسباب التي تؤخر الشاعر في طبقته أو في الطبقات المتأخرة عن تلك المعوقات التي أشار إليها الأصمعي ، ففضية اللين التي كانت تقابل القوة عند الأصمعي كانت من أبرز الأسباب التي دعت ابن سلام إلى اختيار طبقات فحول الشعراء من البادية ، لارتباط اللين بالحاضرة ، ولم يفته أن يشير إلى ظاهرة اللين عند شعراء القرى^(٩٢) . أما قضية التغليب فقد ارتبطت عند ابن سلام بفرض الهجاء كما كان الحال عند الأصمعي^(٩٣) .

ويتضح من هذا العرض السابق أن موقفى الأصمعي وابن سلام من مصطلح الفحولة انما كانا نتيجة وعي نقدي جماعي ، حيث استثمر هذان الناقدان جهود العلماء والنقاد المعاصرين لهما والسابقين عليهما . ولما كان كتابا فحولة الشعراء للأصمعي ، وطبقات فحول الشعراء لابن سلام ، هما أول ما وصل إلينا من الكتب التي اهتمت بنقد الشعر وأخبار الشعراء ، فان الفترة الزمانية التي أفرزت هذين الكتابين ، والفترة التي سبقتها ، قد أعطت مصطلح الفحولة عناية كبيرة وذلك نتيجة لطبيعة النقد الذي كان سائدا آنذاك . فقد كانت الموازنات بين الشعراء تحتل حيزا كبيرا من اهتمامات العلماء والنقاد ، فكانت البيئة النقدية مهيأة لابتكار مصطلح الفحولة ، والتعامل معه داخل دائرة الموازنات التي امتدت إلى الشعر الجاهلي ، ثم إلى الموازنة بين شعراء الجاهلية والاسلام ، والمفاضلة بينهم ، معتمدة على مواقف ذوقية في أكثرها ، اضافة إلى بعض الأسس المعيارية . وقد اشرنا قبل هذا إلى بعض الكتب التي ربما جاء بعضها على شكل كراسات ، تناول فيها مؤلفوها أخبار الشعر والشعراء في الفترة التي صُنّف فيها كتاب فحولة الشعراء . أما كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام ، فقد سبق بكتب كثيرة سواء كانت كبيرة في حجمها أو قليلة في مادتها ، ومن الصعب تحديد اهتمام تلك الكتب المفقودة التي لم تصلنا بعد بمصطلح الفحولة ، حتى تلك الكتب التي تطابقت في عناوينها إلى حد كبير مع كتاب طبقات فحول الشعراء . وقد صنفت تلك الكتب في الفترة التي صنف فيها كتاب ابن سلام أو في فترة قريبة منها ككتاب طبقات الشعراء لاسماعيل بن يحيى

ابن المبارك اليزيدي ، وكتاب طبقات الشعراء لأبي حسان الزياى وطبقات الشعراء لدعل ، وغير ذلك من الكتب التى اهتمت بالشعر والشعراء .

ان غياب هذه الكتب يفقدنا شيئاً غير يسير من تصور دورة مصطلح الفحولة خاصة في الفترة التى صاحبت أو اعقبت فترة تأليف طبقات ابن سلام مباشرة . حيث لم نر عند النقاد بعد ابن سلام ذلك الاهتمام بمصطلح الفحولة . فمئذ الجاحظ لم نعد نعثر الا على بعض الاشارات المتناثرة والقليلة جداً حول أهمية الفحولة ، حتى عند أصحاب الكتب النقدية التى تناولت دراسة الشعر والشعراء ، ككتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة ، وكتاب طبقات الشعراء لابن المعز ، وكتاب الموازنة للأمدى ، وكتاب الوساطة للقاضى الجرجاني ، وغيرها من الكتب . وكان من أبرز تلك الاشارات المتناثرة التى تحدثت عن الفحولة ما أورده الجاحظ من أن الروية والتتقيح في الشعر من صفات الفحولة ، فقد رأى أن من شعراء العرب من كان يدع القصيدة حولاً كاملاً يعيد فيها النظر ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً وشاعراً مفلحاً . (٩٤) .

وقد قسم الجاحظ الشعر باعتبار مصطلح الفحولة أربعة أقسام : « فأولهم الشاعر الخنذيذ ، والخنذيذ هو التام ودون الخنذيذ الشاعر المفلح ، ودون ذلك الشاعر فقط ، والرابع الشعورور ولذلك قال الأول في هجاء بعض الشعراء :

يسارابع الشعراء فيم هجوتني وزعمت أني مُفحّم لا أنطق
فجعلهُ سَكَيْتًا مَخْلَفًا ومَسْبُوقًا مؤخرًا . (٩٥) »

فالشاعرية انما تتحقق عند الجاحظ في الأقسام الثلاثة الأولى ، أما القسم الرابع فيمثل المرحلة التى يدعى فيها الانسان القدرة على قول الشعر دون ملكة غريزية تؤهله لذلك . وقد توسع ابن رشيق في شرح الأقسام الأربعة التى أشار إليها الجاحظ في النص السابق ، فرأى أن الخنذيذ هو الذى يجمع إلى جودة

(٩٤) - (٩٥) البيان والتبيين ج ٢ : ص ٨ ، ٩ .

الشعر رواية الجيد من شعر غيره ، والمفلق هو الذي لا رواية له إلا أنه مجود في شعره كالخنذيد . والشاعر فقط فهو مادون الرديء بدرجة ، وشعرور وهو المفحم العمي الذي يتصنع الشعر دون أن يكون مؤهلاً لذلك . (٩٦)

وقد أشار ابن قتيبة إلى بعض مقومات الفحولة التي ذكرها الأصمعي وابن سلام وذلك في حديثه عن أخبار الشعراء الذين ترجم لهم في كتاب الشعر والشعراء ، لكنه لم يربط تلك الاشارات بمصطلح الفحولة (٩٧) أما فيما يتصل بالطبقة الشعرية التي اعتمدها ابن سلام ، فإننا نجد مفهوماً جديداً لها عند حازم القرطاجني غير ذلك المفهوم الذي حدده ابن سلام . فقد صنف حازم الشعراء في مراتب ثلاث ، ثم صنف شعراء المرتبة الأولى في طبقات ثلاث ووصف شعراء الطبقات الثلاث في المرتبة الأولى بالمثالية آخذاً في الاعتبار تدرج النسبة المثالية في كل طبقة بدءاً بالأولى وانتهاءً بالثالثة ووصف شعر المرتبة الثانية بأنه أقل درجة من شعر المرتبة الأولى ، لما يعتوره من بعض المعايير والنقائص التي ارتفع عنها شعر المرتبة الأولى . أما أصحاب المرتبة الثالثة فهم الذين لا يتسبون إلى صناعة الشعر عن أصالة وعراقة ، ويدعون الشعر دون أن تكون لهم أدوات تؤهلهم لذلك . (٩٨)

وهكذا يتضح أن دراسة القضايا النقدية التي عالجها النقاد العرب كقضية القديم والجديد في الشعر ، وقضية اللفظ والمعنى ، وقضية الطبع ، والصنعة ، وقضية السرقات . وغيرها ، إضافة إلى دراسة اتجاهات الشعراء ومذاهبهم ، كان له أثر في تطور مصطلح الفحولة ، وذلك عندما كانت تلك القضايا في بداياتها الأولية التي لم تتحدد فيها الملامح الواضحة ، حيث لم تخل قضية من تلك القضايا من اصطحاب بعض مقومات ومعوقات مصطلح الفحولة ، حتى أصبحت تلك المقومات والمعوقات التي شكلت مصطلح الفحولة تؤدي وظائفها النقدية ، ولكن في دوائر خارج دائرة مصطلح الفحولة ، وذلك بعد أن

(٩٦) انظر . العمدة . ج ١ : ص ١١٤ - ١١٥ .

(٩٧) انظر ج ١ . ص ١٢٨ ، ١٤٤ ، ١٦٨ ، ٢٠٢ ، ٤٦٧ ، ٤٨٣ .

(٩٨) انظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة (تونس ١٩٦٦ م) ص ٢٠١ - ٢٠٢ .

نضجت قضايا النقد العربي التي أشرت إلى بعضها ، وتحددت ملاحظاتها بشكل واضح في الفترة التي أعقبت تأليف كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام ، وهي الفترة التي شهدت الاسهامات النقدية الموضوعية عند الجاحظ ، وابن قتيبة ، والمبرد ، وابن المعتز ، وابن طباطبا ، وقدامة بن جعفر ، والآمدي ، والقاضي الجرجاني ، ومن جاء بعدهم من النقاد .

فاذا كان الاهتمام بمصطلح الفحولة قد توقف بمفهومه الذي تشكل به عند الأصمعي وابن سلام فإن مقومات ومعوقات المصطلح التي شكلته لم تفقد أهميتها ، إذ استمرت تمارس وظائفها النقدية كما فهمها مبتكروها وكما توسع في مفاهيمها المتأثرون بمبتكريها ، ولكن في قضايا نقدية خارج حدود مصطلح الفحولة كما أشرت قبل هذا ، لأن القضايا النقدية التي كانت تشغل أذهان النقاد منذ منتصف القرن الثالث الهجري تقريبا لم تعد محصورة في قضايا المفاضلة للوصول إلى أي الشعراء أشعر ، وإنما تجاوزت العملية النقدية هذه المرحلة إلى معالجة أهم القضايا النقدية التي تناولت مذاهب الشعراء واتجاهاتهم ، وتلمس أحوال المستمعين ومحاولة معرفة ما تميل إليه أذواقهم من تلك المذاهب ، إضافة إلى تتبع نشأة المذاهب والاتجاهات الشعرية ، وإبراز خصائصها ، ومحاولة تصنيف الشعراء في اتجاهات شعرية معينة ، وقد قامت معالجات النقد لتلك القضايا على أسس موضوعية حدثت من هيمنة التجاوزات الذوقية بدرجة كبيرة ، فالموازانات التي كانت تعد من أبرز القضايا النقدية التي أسهمت في ابتكار مصطلح الفحولة ونمائه ، بلغت نضجها عند الآمدي في كتاب الموازنة الذي لم ينظر مؤلفه إلى أي الشاعرين أشعر عنده ، لتباين الناس في العلم واختلاف مذاهبهم في الشعر .^(٩٩) وقد انكر القاضي الجرجاني على من أسقط المتنبي عن طبقات الفحول لسقطات وجدها في شعره^(١٠٠) وهذه الإشارة إلى طبقات الفحول لم تكن من الأسس التي اعتمدها القاضي في وساطته بين المتنبي وخصومه ، كما أنه لم يحدد لها مفهوما جديدا ، وكأنه يرى أن الفحولة صفة عامة

(٩٩) انظر تحقيق . محمد محي الدين عبد الحميد (مصر ١٣٧٨هـ - ١٩٥٩م) ص ١١ .

(١٠٠) انظر . الوساطة . تحقيق . محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوي (مصر ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م) ص ١٠١ .

تعني الاجادة في الشعر ، وأن المآخذ على الشعراء المشهورين بالشعر لا تنفي صفة الفحولة عنهم . وقد وردت صفة الفحولة عند ابن خلدون دون تحديد لمفهومها أيضا وانما وردت في حديثه عن صناعة الشعر وتعلمه . مؤكدا على أهمية الرواية والحفظ في نشوء الملكة الشعرية في النفس ، ومشيرا إلى أن الشعر في الربانيات والنبويات لا يحدق فيه الا الفحول . و اشارته إلى الفحولة لا يقصد منها المفاضلة بين شاعر وآخر ، وانما جاءت عنده باعتبارها صفة عامة للشاعر المجيد الذي يستطيع أن يوجد في الموضوعات الذهنية المتداولة بين الناس^(١٠١) .

ويتضح من خلال هذه الدراسة ان مصطلح الفحولة قد تشكلت ملامحه عند الأصمعي في كتاب فحولة الشعراء وقد أفاد منها ابن سلام في توسيع نظريته حول هذا المصطلح ، ثم استمرت مقومات ومعوقات المصطلح بعد ابن سلام تؤدي وظائفها النقدية في قضايا نقدية أخرى غير مصطلح الفحولة كما فهمه الأصمعي وابن سلام . وعلى هذا كانت دورة مصطلح الفحولة دورة قصيرة في حساب الزمن . حيث صاحبت الفترة الأولى من بداية التصنيف في النقد العربي ، ولم تتجاوزها إلى ما بعدها .

* * * * *

(١٠١) انظر . المقدمة . (بيروت بدون تاريخ) ص ٦٣٠ - ٦٣٧ .

الشعر .. وبلوغ الغاية

الأستاذ سعيد مصلح السريحي



لم تكن مقولات المبالغة والغلو والخروج تخطر على بال العربي الأول في تعامله مع الشعر واللغة ، ذلك أنه إنما كان يتعاطاهما وهو يدرك ، بضرب من الفطرة والوعي الذي لم تشبهُ الفلسفة ، أنه إنما يتعاطى عالماً مستقلاً يقوم في اللغة ، وينهض في النص الشعري أو ينهض النص الشعري به . .

غير أن هذا العربي لم تلبث أن أخذته المدنية والمدينة بعيداً عن نقاء صحرائه وتلقائية وعيه بالعالم والأشياء من حوله وشابت مقولات الفلسفة فطرته فعاد إلى إرثه اللغوي وقد نهضت بينه وبينه شكوك لا سبيل له إلى تجاوزها إلا بأن يتوسّل إلى هذا الإرث بما منحتهُ الفلسفة وما خرج من جمعيتها من بلاغة ومن مقولات يعيد بها العلاقة مع هذا الإرث فيستطيع أن يتلقاه بعد أن يحاكمه إلى هذه الفلسفة وتلك البلاغة فينكر منه ما ينكر ويستحسن منه ما يستحسن . .

وإذا كان في تلقيه الأول يدرك أن اللغة عالم قائم بذاته فإنه ، انطلاقاً من ثقافته التي انتهى إليها قد أقام الواقع والمألوف حكماً يقيس إليه ظواهر اللغة فيأخذ بعضها مأخذ الحقيقة ويسم بعضها الآخر بميسم المبالغة تارة والغلو تارة أخرى والخروج تارة ثالثة .

غير أن الشعراء الذين ورثوا ذلك الحسّ الأول والفطرة الأصيلة ظلّوا أوفياء للغة وظلّ شعرهم معرضاً للكشف عما تترامى إليه من أبعاد وما تنشئ من عوالم . وظلّ نظر النقاد والبلاغيين يطارد هؤلاء الشعراء بما يتاح له أن يطاردهم به . . وذلك ما تكشف لنا عنه كتب النقد والبلاغة وذلك هو المصطرع الذي تتناوله هذه الورقة . .

روى قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر أن كثيراً أنشد عبد الملك بن مروان قوله فيه :

على ابن أبي العاصي دلاص حصينة أجاد المُسَدِّي سردها وأذاها^(١)
يؤود ضعيف القوم حمل قنبرها ويستضلّع القرم الأشم احتماها^(٢)
فقال له عبد الملك : قول الأعشى لقيس بن معدي كرب أحسن من قولك
حيث يقول له :

وإذا تجيء كتيبة ملمومة شهباء يخشى الزائدون نهالها^(٣)
كنت المقدم غير لابس جنة بالسيف تضرب معلماً أبطالها^(٤)

فقال : يا أمير المؤمنين ، وصفتك بالحزم والعزم ، ووصف الأعشى صاحبه بالطيش والخرق .

ثم علّق قدامة بن جعفر على القصة قائلاً :

«والذي عندي في ذلك أن عبد الملك أصحّ نظراً من كثير ، إلا أن يكون كثيراً غالط واعتذر بما يعتقد خلافه ، لأنه تقدّم من قولنا في أن المبالغة أحسن من الاقتصار على الأمر الأوسط مافية كفاية ، والأعشى بالغ في وصف الشجاعة

(١) ابن أبي العاصي هو عبد الملك بن مروان بن أبي العاصي . درع دلاص وادرع دلاص : درع لين براق .

الحصينة : الأمانة والمتدانية الحلق التي لا يؤثر فيها السلاح يحتمي بها صاحبها فهو في حصن منها .
سدى الدرع : نسجها كتسدية الحائل القوب . السرد : حلق الدرع ، وهي مسرودة إذا أحكم صانعها
نهايات الحلق حتى لا تنفصم . اذال الدروع : اطلال ذيلها واطرافها ، والذائل : الدرع الطويلة الذيل .

(٢) القنبر : رؤوس المسامير في الدرع . يستطلع : يضطلع أي يقوى على حملها . القرم الأشم : الرجل العظيم ذو
المكانة العالية .

(٣) الكتيبة : القطعة العظيمة من الجيش تجمعت فيها الخيل وتضاعفت ، وكتيبة ملمومة : مجموعة مضموم
بعضها إلى بعض . شهباء : بيضاء ، صافية حديد السلاح . الذائد : الحامي الذي يذود عن قومه . نهال :
جمع ناهل وهو العطشان وأراد الرماح التي تنهل الدماء .

(٤) المقدم : الشديد الإقدام على العدو لجراته في الحرب . الجنة : الدرع يستقر به من وقع السلاح . رجل معلم :
يعرف مكانه في المعركة لعلامة أعلم بها نفسه .

حيث جعل الشجاع شديد الاقدام بغير جنة ، على أنه وإن كان لبس الجنة أولى بالحزم وأحق بالصواب ، ففي وصف الأعشى دليل قوي على شدة صاحبه لأن الصواب له ولا لغيره إلا لبس الجنة ، وقول كثير يقصر عن الوصف»^(١)

ومقتضى ما ذهب إليه قدامة في تفضيله قول الأعشى أن مهمة الشعر هي البلوغ بالأشياء إلى غاياتها واستقصاء ما يمكن أن تنتهي إليه من آفاق ، على نحو من شأنه أن يخرج بالشعر عن عرف ما ينبغي وما يمكن أن يساق إليه من أغراض «وقد وصف شعراء مصبيون قوماً بالافراط في هذه الفضائل حتى زال الوصف إلى الطرف المذموم ، وليس ذلك منهم إلا كما قدمنا القول فيه في باب الغلو في الشعر من أن الذي يُراد به إنما هو المبالغة والتمثيل لا حقيقة الشيء»^(٢)

فلم تعد القضية في بيت الأعشى هي الحزم أو الطيش ، والصواب أو الخطأ في لبس الجنة أو عدم لبسها ، وإنما أصبحت الترامي إلى الأفق الذي يمكن أن تنتهي إليه صفة الإقدام بحيث تخرج عن حدود المتوقع والممكن والمعقول .

فالشعر - من هذا المنطلق - لا يتعامل مع الأشياء كما هي وإنما يمضي بها نحو ما يمكن أن تفضي إليه وتنتهي عند أفقه ، مستنزفاً كل احتمالاتها الممكنة وغير الممكنة ، والجأ بها حدود المستحيل والمعدوم مزاياً لحقيقتها المعروفة لها بين الناس .

وعلى هذا النحو أدرك الشعراء المحدثون الشعر فكان في أشعارهم ما لمسه النقاد والبلاغيون من غلو ومبالغة وإحالة وخروج عن القصد ، فكان شعرهم مقابلاً لأشعار القدماء التي قال عنها ابن طباطبا العلوي «إن من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء وفي صدر الاسلام من شعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحاً وهجاءً ، وافتخاراً ووصفاً ، وترغيباً وترهيباً» .

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ٧٠ .

(٢) المصدر نفسه : ٦٩ .

وقد تحدّث ابن طباطبا عن شعراء عصره من المحدثين وما يتسم به شعرهم من لطافة واغرابٍ في المعاني «دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء وسائر الفنون التي يصرفون القول فيها»^(١).

ووصف أبو نواسٍ بالإحالة^(٢) وأكثر النقاد من الطعن عليه في أبياتٍ له خرج فيها عمّا يشترطونه في الشعر من الاعتدال والقصد كما جاء في قوله^(٣) :
وأخفت أهل الشرك حتى إنه لتخافك النطف التي لم تُخلق
الذي عدّه النقاد من باب الغلو والإفراط الخارج عن الحقيقة^(٤).

غير أن قدامة بن جعفر استحسّن بيت أبي نواس وقارن بينه وبين قول الحزّين الكناني الذي يقول فيه :

يغضي حياءً ويغضي من مهابته فما يكلمُ إلا حين يبتسم

ففضّل بيت أبي نواس على بيت الحزّين معللاً ذلك بأن الحزّين اكتفى بوصف صاحبه بما يدل على المهابة ، بينما في بيت أبي نواس دليل على «عموم المهابة ورسوخه في قلب الشاهد والغائب» .

وكان قدامة بن جعفر في تفضيله لبيت أبي نواس ينطلق من قاعدة عامة يرى فيها أن كل غال مفرط إذا أتى بما يخرج عن الموجود فإنما يذهب إلى تصييره مثلاً^(٥)

وأبو نواس إنما تجاوز في الشعر حدود المعقول والمحسوس حينما بلغ بالخوف مداه وغايته ، فقد كانت حركة اللغة منذ بدء البيت تتجه نحو هذا الأفق ،

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ٢٣ .

(٢) المرزباني : الموشح ٢٣٥ .

(٣) ديوان أبي نواس بشرح الوصي ٤٨٥/١ وهو من قصيدة له في مدح هارون الرشيد مطلعها :

خلق الزمان وشرق لم تخلق ورمت عن غرض الزمان بافوق
(٤) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ٢٦٣ .

(٥) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ٦٤ .

فالذين لا يخافون الله أجدر بأن لا يخافوا غيره ، غير أن الواقع أنهم لا يخافون الله ويخافون غيره ، وهذا هو الإشكال الذي تأدى بالشاعر إلى العالم الذي يخرج عن المعقول حيث امتدّ فطبق ذرية هؤلاء المشركين التي لم تخلق بعد .

وكان أبو نواس ينظر فيما قال إلى قوله تعالى : ﴿لأنتم أشدّ رهبةً في صدورهم من الله . ذلك بأنهم قوم لا يفقهون﴾^(١) . وقد عدّت الآية الكريمة هذه الحال التي عليها المشركون ضرباً من ضروب الخروج على سلامة الإدراك والفهم وما يقتضيه العقل من خشية الله ، وما عوّل عليه أبو نواس إنما هو إيغال في متاهات الخوف التي لا يمكن تصوّرها خارج نطاق العمل الشعري^(٢) .

ولأمر ما تحدّث أبو نواس بعد هذا البيت مباشرة عمّا أسماه «بضاعة الشعراء» وذلك عندما قال :

وبضاعة الشعراء إن أنفقتها نفقت ، وإن أكسدتها لم تنفق

وكان أبعاد هذا الخروج إنما جاءت مما ورد في الأثر من قوله صلى الله عليه وسلم «نُصِرْتُ بالرعب من مسيرة شهر» . وإذا كان الرعب الذي نُصِرَ به الرسول قد امتدّ في حدود المكان فطبق الآفاق وتجاوز المألوف حتى أصبح ذلك الرعب الذي قال عنه الله عزّ وجلّ : ﴿فأتاهم الله من حيث لم يحتسبوا وقذف في قلوبهم الرعب﴾^(٣) - إذا كان ذلك الرعب يسري في المكان فإن الرعب في بيت أبي نواس يمتدّ في الزمان بأن يطبق الأجيال ويسري في الأصلاب فيخلق الرعب قبل خلق النطف ، وكأنما نحن إزاء أجيال من الكفار تولد من الخوف وتنشأ عليه .

(١) سورة الحشر : آية ١٣ .

(٢) د. لطفي عبد البديع : من حوارٍ معه حول البيت .

(٣) سورة الحشر : آية ٢ .

وهذا النصر الذي يعقد لواؤه للممدوح ليس إلا محصلة التقوى التي لهج بها الشاعر قبل هذا البيت ، وأقسم عليها كما يقسمُ على ما يحتاج فيه إلى قسم :

إني حلفتُ عليك جهد إليّة قسماً بكلّ مقصرٍ ومحلّق
لقد اتقيت الله حقّ تقاته وجهدت نفسك فوق جهد المتقي
وأخفت أهل الشرك حتى أنه لتخافك النطفُ التي لم تخلق

وأبونواس إنمائي للممدوح في أبياته آفاقاً تسموبه عن الأفق المادّي ، آفاقاً يتحوّل فيها إلى مثال قائم في التصور على نحو ما نجد في قصيدة أخرى له يقول فيها^(١) :

ملك تصور في القلوب مثاله فكأنه لم يخلُ منه مكانٌ
ما تنطوي منه القلوب بفجرة إلا يكلمه بها اللحظان
فيضلّ لاستيفائه وكأنه عينٌ على ما غيّب الكتمان ...
يلقى الهجير بغرة مهديّة لو شاء صان أديمها الأكنان
لكنّه في الله مبتذلٌ لها إن التقيّ مسدّد ومعان
كدّت منادمة الدماء سيوفه فلقلّما تجتازها الأجفان
حتى الذي في الرّحم لم يك صورةً لفؤاده من خوفه خفقان

فأبونواس صريح في إشارته إلى تحوّل الممدوح إلى نموذج أو مثال يترامى إليه الشعر لا في الواقع . . وفي أفق الشعر ينطلق الممدوح من حدود المادّة التي تحصره في اتجاه معين وبعدٍ محدد ليصبح فكرة تخرق الأبعاد وتتجاوز الاتجاهات وتقوم في كل الأمكنة تسقط دونها الحجب وتتكشف أمامها الحواجز حتى تستحيل إلى عين تجوب به عالم الغيب المتكتم .

(١) ديوان أبي نواس بشرح الصولي ١٩٩/١ وهو من قصيدة في مدح الرشيد ، مطلعها :

حيّ الديار إذا الزمان زمائ وإذا الشبك لنا حرّ ومعان

وإذا كان ابن طباطبا قد ذهب إلى أن القدماء قد أسسوا أشعارهم على القصد والاعتدال فإن نقاداً آخرين ذهبوا إلى أن المحدثين إنما سلكوا في أشعارهم التي غلوا وبالغوا فيها سبيل الأوائل في المعاني التي أغرقوا فيها ، كما يقول صاحب الموشح^(١) . وذهب قدامة بن جعفر إلى أن الغلو هو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً وحديثاً . ومن هنا راح قدامة ينعي على من عاب أبياتاً من شعر القدماء والمحدثين اتسمت بمثل هذا الغلو ، ويقارن بينها وبين أبيات أثر أصحابها الاقتصار على الحد الأوسط كاشفاً عن أن الأبيات التي اتسمت بالغلو هي التي استطاع شعراؤها أن يبلغوا بها ما يرون من المثل والنهاية في النعت^(٢) .

فإذا كان النابغة الجعدي قد قال :

وقد أبقت صروف الدهر مني كما أبقت من السيف اليماني^(٣)

فإن قول النمر بن تولب :

أبقى الحوادث والأيام من نمر أسباد سيفٍ قديمٍ إثره بادٍ
تظلّ تحفر عنه إن ضربت به بعد الذراعين والساقين والهادي^(٤)

أفضل ، وذلك لأن في قول النمر دليلاً قوياً على أن ما بقي منه أكثر مما بقي من النابغة^(٥)

ومن الباب نفسه جاء قول المهلهل^(٦) :

ولولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تقرر بالذكور

(١) المرزباني : الموشح ٢٢٢ .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ٦٢ .

(٣) صروف الدهر : حوادثه ونوائبه .

(٤) الهادي : العنق لتقدمه البدن . يقول : إن السيف رسب في الأرض بعد أن قطع ما ذكره حتى احتاج صاحبه أن يحفر عنه .

(٥) - (٦) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ٦٣ ، ٥٩ .

وكذلك قول أبي الطمحان القيني^(١) :

أضاءت لهم أحسابهم ووجوههم دجى الليل حتى نظم الجزع ثاقبه
وبيت الأعشى^(٢) :

لو أسندت ميتاً إلى نحرها عاش ولم ينقل إلى قابر
وغير ذلك من الشواهد التي تتردد في كتب النقد والبلاغة وفي دواوين
الشعراء القدماء مما يجعل لما عُرف في شعر المحدثين من غلو وإفراط وتجاوز
لحدود المؤلف والمعهود أصلاً للشعر أفق القديم يصبح معها في الشعر غير أفق
الواقع ، وتصبح فيه للعالم أبعاده التي لا تقوم إلا في الشعر .

وقبل التماس شواهد الشعر على أصالة هذه الظاهرة في شعر المحدثين فإننا
نجد لها عميقة الجذور في الظاهرة اللغوية عموماً ولذلك قال ابن قتيبة : «تقول
العرب إذا أرادت تعظيم مهلك رجل عظيم الشأن ، رفيع المكان ، عام النفع ،
كثير الصنائع : أظلمت الشمس له وكسف القمر لفقده وبكته الريح والبرق
والسما والأرض ، يريدون المبالغة في وصف المصيبة وأنها شملت وعمت
وليس ذلك بكذب لأنهم جميعاً متواطئون عليه ، والسامع له يعرف مذهب
القائل فيه . وهكذا يفعلون في كل ما أرادوا أن يعظموه ويستقصوا صفته»^(٣) .

وذكر ابن قتيبة «أن العرب تقول «له الطمّ والرّم» إذا أرادوا تكثير ماله
والطم : البحر ، والرّم : الثرى وهذا لا يملكه إلا الله تعالى . ويقولون :
فلان دون نائله العيوق» ويقولون «له الضحى والريح» يريدون ما طلعت عليه
الشمس وجرت عليه الريح . ويقولون : «فلان يثير الكلاب عن مراتبها»
يريدون أنه لشره ولؤمه يثيرها عن مواضعها ، يطلب تحتها شيئاً فاضلاً من
طعمها ليأكله . وهذا مالا يفعله بشر . وقال الشاعر :

تركوا جارهم يأكله ضبع الوادي ويرميه الشجر

(١) - (٢) المرزباني : الموشح ٧١ .

(٣) ابن قتيبة : تاويل مشكل القرآن ١٦٨ .

والشجر لا يرمي أحداً» ثم علّق ابن قتيبة على ذلك قائلاً «وهذا كله على المبالغة في الوصف»^(١)

ومن هنا كان ردّ ابن قتيبة على من عاب على الشعراء هذا المذهب واتهمهم بالكذب قائلاً : «وكان بعض أهل اللغة يأخذ على الشعر أشياء من هذا الفن وينسبها فيه إلى الإفراط وتجاوز المقدار ، وما أرى ذلك إلا جائزاً حسناً على ما بيّناه من مذاهبهم كقول النابغة في وصف سيف :

تقدّ السلوقي المضاعف نسجه وتوقد بالصّفاح نار الجباب

ذكر أنها تقطع الدروع التي هذه حالها حتى تبلغ الأرض فتوري النار إذا أصابت الحجارة»^(٢)

والتواطؤ الذي تحدّث عنه ابن قتيبة في قوله «ليس ذلك بكذب لأنهم جميعاً متواطئون عليه ، والسامع له يعرف مذهب القائل فيه» هذا التواطؤ من شأنه أن يجعل من هذا الفن سنّة من سنن القول وأسلوباً يبرأ فيه صاحبه من أن يكون كاذباً أو مزيفاً لحقائق الأشياء ، كما أنه يؤكّد أن ثمة إحساساً باستقلالية الظاهرة اللغوية بحيث لا تؤخذ مقارنة بواقع معين أو بمظهر حسيّ تترأى لنا به العناصر المحيطة بنا بل إن لها عالمها المستقل الذي لا تطبّق عليه مقولات الصدق والكذب ، ولا يطالب أن ينقل لنا الأشياء كما هي وأن يكون أميناً وصادقاً في نقله لها ، فالذي يُراد من الشاعر - كما قال العسكري في الصناعتين - حسن الكلام ، والصدق يراد من الأنبياء^(٣) .

وعندما تصبح المبالغة فناً أو مذهباً من مذاهب القول وسنة من سنن اللغة تخرج عن كونها ضرورة يحمل عليها الشاعر عندما يعوزه الحق ويعجز عن

(١) المصدر السابق ١٧٨ .

(٢) المصدر السابق ١٧٣ .

غير أن ابن قتيبة يذهب مذهبا آخر في الشعر والشعراء (٧٩) حينما يصف هذا المذهب بالإفراط والكذب .

(٣) أبو الهلال العسكري : الصناعتين ١٤٣ .

الصدق كما حاول حازم أن يعللها حينما قال : « وإنما يرجع الشاعر إلى القول الكاذب حيث يعوزه الصادق والمشتهر بالنسبة إلى مقصده في الشعر ، فقد يريد تقبيح حسن وتحسين قبيح ، فلا يجد القول الصادق في هذا ولا المشتبه فيضطرون إلى الأقاويل الكاذبة » (١) .

وذلك ما حاول بعض الحذاق تعليلها به فيما رواه ابن رشيق عنهم حينما قال : « والمبالغة في صناعة الشعر كالإستراحة من الشاعر إذا أعياه أيراد معنى حسن بالغ فيشغل الأسماع بما هو محال ويهول مع ذلك على السمعين ، وإنما يقصدها من ليس بمتمكن من محاسن الكلام أن تمكنه ، ولا يتعذر عليه ، وتنجذب كلها أرادها إليه » (٢)

والشعر لا يؤخذ مأخذ الاضطرار ، فهو الحرية الكاملة للإنسان يعيد فيها خلق العالم والأشياء ، يعتقد فيه من أسر الضرورة وحدود المادة وهيمنة المشتبه والمألوف ويتجلى فيه العالم خلقاً جديداً تقيمه اللغة .

والشعر كذلك لا ينبغي له أن يؤخذ مأخذ القضايا التي تحكم بالصدق والكذب ولا الدعاوي التي تستهدف التحسين والتقبيح ، كما لا يؤخذ نشاط اللغة فيه وتحليقها نحو آفاق لا تنهاى مأخذ الزينة والوشي . فالمبالغة ، كما رأينا ، عميقة في اللغة تتجلى في ألفاظها وتراكيبها ، وتترأى في شعرها ونثرها عرفت عن العرب القدماء كما تعرف عند كل أمة من الأمم فهي نشاط لغوي يتم فيه تصفية اللغة من شوائب الاستعمال العادي وتحرر لخلق جو لا ينهض إلا في اللغة .

وعلى هذا النحو أدركها الشعراء المحدثون فأخذوا ينطلقون بها نحو آفاقها القصوى مستلهمين صنيع الشعراء الأوائل كالمهلل والأعشى وأبي الطمحان القيني والنمر بن تولب والناطقة الذبياني الذي عدّ ابن رشيق المبالغة مذهباً له وعليها فسر حكمه على حسن بن ثابت (٣)

(١) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ٧٢

(٢) ابن رشيق : العمدة ٥٤/٢ .

(٣) المصدر السابق : ٥٣ .

وعلى هذا كان ما عُرف من شعر أبي نواس وأبي تمام والمنتبي إذ كانوا يترقون باللغة في مسالك الشعر واحداً واحداً وكانوا يجررونها خطوة خطوة حتى خرجوا بها عن الموجود ودخلوا بها في باب المعلوم وذلك هو سبيل الشعر الذي أوضحه قدامة بن جعفر حينما قال : «ومن أنكر على مهلهل والنمر وأبي نواس قولهم المقدم ذكره ، فهو مخطيء ، لأنهم وغيرهم - ممن ذهب إلى الغو - إنما أرادوا به المبالغة ، وكل فريق إذا أتى من المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعلوم ، فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت»^(١)

وقد أدرك النقاد هذه الخطوات المتعاقبة فكان مما قاله ابن رشيق في العمدة «وزعم بعض المثقفين أن الذي كثّر هذا أبو تمام وتبعه الناس بعد ، وأين أبو تمام مما نحن فيه ؟ فإذا صرت إلى أبي الطيب صرت إلى أكثر الناس غلوّاً وأبعدهم فيه همّة ، حتى لو قدر ما أخلى منه بيتاً واحداً ، وحتى لو تبلغ به الحال إلى ما هو عنه غني ، وله في غيره مندوحة»^(٢)

ومما عُرف في هذا المضمار قول أبي تمام :^(٣)

من الهيف لو أن الخلاخل صيرت لها وشحاً جالت عليها الخلاخل

وقد عاب عليه قوله هذا النقاد فكان مما قاله الجرجاني : «أراد وصفها بدقة الخصر فوصفها بغاية القصر والضؤولة ، لأن الوشاح يؤخذ من العاتق ويوشح إحدى طرفيه الصدر والبطن ، والآخر الظهر حتى ينتهي إلى الكشح ويلتقيا على الورك ، وكيف حال من يجول الخلاخل على عاتقها وكشحها وهل تكون هذه من البشر فضلاً عن أن تنتسب إلى الحسن»^(٤) أمّا العسكري فقد وسم البيت بأنه

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ٦٢ .

(٢) ابن رشيق : العمدة ٦٣ .

(٣) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ١١٥/٣ وهو من قصيدة في مدح محمد بن عبد الملك الزيات ، مطلعها : متى أنت عن ذهليّة الحي ذاهلٌ وقلبك منها مدّة الدهر أهلٌ

(٤) القاضي الجرجاني : الوساطة ٧٩ .

خطأ كبير وعلل ذلك بقوله : «إن الخلخال قدره في السعة معروف ولو صار وشاحاً للمرأة لكانت المرأة في غاية الدمامة والقصر حتى لو كانت هي في خلقة الجرذ والهرّة»^(١). وتوسع الأمدي في نقده لهذا البيت قائلاً : «هذا الذي وصفه أبو تمام ضد ما نظمت به العرب وهو من أقبح ما وصف به النساء لأن من شأن الخلخال والبرين أن توصف بأنها تعضّ في الأعضاء والسواعد وتضيق في الأسوق ، فإذا جعل خلخالها وشاحاً تجول فقد أخطأ الوصف ، لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال الذي من شأنه أن يعض بالساعد وشاحاً جائلاً على جسدها لأن الوشاح هو ما تقلده المرأة متشحةً به . . . وإذا كانت هذه صورة الوشاح فغير جائز وصفه بالقصر والضيق ، بل الواجب أن يوصف بالسعة والطول ليدلّ على تمام المرأة وطولها ، ويكون ذلك لاتقاً بتشبيه النساء في البيت الثاني بقنا الخط . وإنما يوصف الوشاح بالقلق والسعة ليستدل بذلك على دقة الخصر . . وهذه إن كانت كذلك فقد مسخت إلى غاية القماء والصغر وصارت في هيئة الجعل»^(٢) .

أما المرزوقي فقد ردّ على ما ذهب إليه الأمدي من أن الوشاح يأخذ العاتق فيوشح أحد طرفيه الصدر والبطن والآخر الظهر حتى ينتهيا إلى الكشح ويلتقيا على الورك ، لأنه يرى أن الوشاح في بيت أبي تمام إنما يدل على ما يلف الوسط ولذلك لا يخرج ما قصده أبو تمام بكلامه عن معنيين : أحدهما ، غلظ الساقين فتكون الخلاخيل من الاتساع بمقدار غلظهما ، والثاني دقة الخصر حتى لو جعل الخلخال في وضع الوشاح لجال عليه»^(٣)

وهكذا ظل شبح المبالغة والغويهيمن على بيت أبي تمام يحمله نقاداً فيرفضونه ويحمله آخرون عليه فيقبلونه .

والأمر عائد إلى الاستناد إلى الوجود الخارجي في الكشف عن معاني الشعر بحيث نتصور أن لدينا امرأة وشاحاً وخلخالاً ، ثم نلبسها هذا مكان ذاك وذاك مكان هذا ، فإذا أمكننا تصوّرنا بعد ذلك قبلنا البيت وإذا استحال رفضناه .

(١) أبو هلال العسكري : الصناعتين ١٢٦ .

(٢) الأمدي : الموازنة ١٤٧/١ - ١٤٩ .

(٣) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ١١٥/٣ .

ومأجنى على البيت كذلك فكرة الوضع اللغوي وقانون الماهيات ، فلهيف ليس سوى وصف للنساء بالنحول ، والخلخل لا تتجاوز أدوات الزينة المعروفة والوشاح ما تتقلده المرأة متشحةً به ، ولكل واحد من هذا ما يعرف به من سمات وصفات تم التعارف عليها فمن شأن الخلخل أن يعرض بالساق والواجب في الوشاح أن يوصف بالسعة والقلق والطول والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر .

ومحصلة ذلك كله أن يحكم على بيت أبي تمام بالاضطراب أو أن يخرج مخرج المبالغة التي تم الإفراط فيها ، وأن تهضم لغته الشعرية حقها ذلك أن الحقيقة الشعرية هنا تنبعث من كلمة «الهيف» التي تتجاوز الدلالة على النحول لتستحيل إلى ضرب من الاستعلاء على المادة والتخلص منها والسمو إلى عالم الروح ، ومن خلال ذلك كله لا تظل المرأة مجرد امرأة من النساء ، وإنما تؤول إلى كائن روحي غامض لا ندرك منه إلا أنه من الهيف . وغرسه في صيغة الجمع هذه تضفي عليه غرابةً وعموضاً من شأنها أن يوغل به في التجرد من الحسية ، ومن هنا تأتى له الانطلاق خارج القيود التي تتمثل في الوشح والخلخل فينسل بعيداً عنها ، والوشح والخلخل ليست مجرد أدوات للزينة وإنما هي ضرب من القيود الأسيرة التي تحصر الإنسان في دائرة حسية ضيقة عندما تُكثف من إحساسه بمادية الجسد وتسلطه ، ومن ثم فإن سقوط هذه الحلي سقوط لكثافة المادة وسمو نحو الروحانية كتلك التي تتسلل فيها الروح بعيداً عن الجسم والتي قال فيها^(١) :

يا لها لذة تنزّهت الأرواح فيها سراً من الأجسام

وتراءى هذه الروحانية في أكثر من موضوع من قصيدة الهيف كما في قوله^(٢) :

فإن الفتى في كل ضرب مناسب مناسب روحانية من يشاكل
ولم تنظم العقد الكعابُ لزينه كما تنظم الشمل الشتيت الشائل

(١) المصدر السابق : ٤ / ٢٦٢ .

(٢) المصدر نفسه : ٣ / ١١٨ .

وفي البيت الثاني يتجلى بوضوح الإستعلاء المعنوي لشئائل الأخلاق على مادية عقد الزينة الذي يسبق نظمه بأداة النفي «لم» فلا يبقى له وهو في مقام النفي ما للشئائل وهي في مقام الإثبات .

ومما يتسلط عليه النفي في البيت الثاني الزينة ، فانتظام العقد لم يكن للزينة ، بل جاء مشاكلاً للفتاة نفسها ، إن النسب بينها وبينه هو هذا النسب الروحاني الذي يقرب بين الأضراب ويمتد لينبث في الشمل والشئائل فتتلاقى على المستوى الصوتي والدلالي ويغدو كل منهما قائماً بالآخر مقيماً له .

وإذا عدنا إلى بيت الهيف والخلخل الذي انطلقنا منه وجدنا أنه بعد أن تأتى لذلك الكائن الروحاني التجرد من الحسية والاستعلاء على المادية بتساقط الحلي والزينة عن وانسلاله بعيداً عنها ، لم يلبث أن استحال في البيت الذي تلاه إلى مهابة الوحش تارة وإلى قنأ الخط تارة أخرى ، يقول :

من الهيف لو أن الخلخل صيرت لها وشحاً جالت عليها الخلخل
مها الوحش إلا أن هاتا أو انس قنأ الخط إلا أن تلك ذوابل

وقد خطى الأمدى أبا تمام في قوله «إلا أن تلك ذوابل» لأنه إنما قيل للرماح ذوابل للينها وتشبيها ، فنفى ذلك عن قدود النساء التي من وصفها اللين والتشي والانعطاف^(١) .

غير أن أبا تمام في كل شطر يقاوم من شطري البيت يقوم وجه الشبه المألوف والذي يعتقد أن التشبيه مبنى عليه ، وإذا كان قد فعل هذا صراحة في الشطر الثاني فقد فعله ضمناً في الشطر الثاني ، ولو كان مما يقصده أنهم كبر الوحش في التهادي وحسن العيون كما يقول الصولي^(٢) لما كان هناك معنى للإستدراك في قوله : «إلا أن هاتا أو انس» . ذلك أن لغة الشعر التي تنزع بالأشياء نحو التجريد مما لها من كيان جسماني لا تلبث أن تجعل المرأة في هذا البيت كائناً مثالياً

(١) الأمدى : الموازنة ١/١٥٨ .

(٢) ديوان أبي تمام بشرح الصولي ٢/٣٢٥ .

يتعالى على سواه في صورة مهابة نافرة ، والتوحش الذي خُصّصت هذه المهابة بإضافتها إليه تتمثل من خلاله دلالات التميز والتعالي ، غير أن هذا التوحش لا يلبث أن يقاوم بالأنس الذي من شأنه أن يعيد هذا الكائن إلى الأفق الإنساني فيقيم بهذا الأنس علاقة روحية جديدة تربط هذا الكائن بمن حوله .

وتتجلى في قنا الخطّ التعالي والتسامي لما يشتمل عليه الرمح من انتصاب وإشارة إلى السماء ، ولما ينطوي عليه من وظائف الفتك بالمادة والأجسام ، مما يضيف إلى قنا الخطّ دوراً آخر في الإيغال بالتجريد من الجسدية إلى آفاق قصوى ولذلك يستثني منها الذبول وما يدل عليه من تننٍ ولين وانعطاف ، وما ينطوي عليه من ضعفٍ ورقة توحى بخصائص المادية والجسدية التي تناقض تيار التجريد الذي رسمت أبعاده في نفور المهابة وصلابة القناة^(١) .

ولكل ذلك تاريخ يكمن في لفظ الهيف حينما تترامى بها معانيها من الريح حارة تجري بين الجنوب والذبور من تحت مجرى سهيل هيف منها ورق الشجر ، أي يتساقط ، ويمتد ترامي الهيف إلى الإبل العطشى تستقبل الريح بوجوهها فاتحة أفواهها من العطش ، وينتهي ترامي الكلمة عند الضمور رقة في الخصر وانضماما في البطن يترأى في الرجل الأهيف والمرأة الهيفاء والفرس الهيفاء كذلك .

فكان أبا تمام في بيته إنما كان يحرك تاريخ التساقط الذي تحتضنه الكلمة ، التساقط الذي ينقي الأشياء ويرتفع بها إلى أفقٍ روحاني سامٍ .



قال أبو العلاء المعري : «ومذهب الطائي أن يستعمل اللفظة على معنى المستعارة فيما بعد من شكلها ، ويجعل المرثي كغيره مما لا يدركه النظر^(٢)» ومالا

(١) السريحي : شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد - ١٩٣ .

(٢) ديوان أبي تمام بشرح القبريزي ٤٠٧/٢ .

يدركه النظر هو جوهر الأشياء ومعادنها مما لا سبيل إلى النظرة العجلى أن تصل إليه وهو العالم الذي يلج المحال ويتصل بأسباب الغيب ، عالم شعري هتف به أبو تمام حينها قال : (٢) :

مثله المنى لعيني وفكري ولقلبي حتى قبلت المحالا
ما أراني أزال نصب خيالٍ طارقٍ أو يصير قلبي خيالا ..

ومذهب الطائي هو مذهب المحدثين عموماً ولذلك عدّة النقّاد رائداً وإماماً لهم ، فعلى يديه بلغت الظاهرة مداها ، والخلاصة أن ما عُرف عن المحدثين من مبالغة وغلو وإغراق إنما كان محاولة منهم لإطلاق الطاقات الكامنة في اللغة والوصول بها إلى آفاقها القصوى وتصفيتها مما يمكن أن يشوبها من مراعاة لواقعٍ خارجٍ عنها ، وقد تلمّس المحدثون هذا المنحى في الشعر العربي القديم وفي اللغة نفسها فمضوا به إلى غاياته حتى انتهوا إلى الخروج عن العادي والمألوف .

(١) المصدر نفسه ٢٥٤/٤ وهو من قصيدة مطلعها :
زائرٌ زارني فهاج خيالاً

كنتُ لولاه أسسوا الناس حالا

بين النقد والأدب

الدكتور عبد رب النبي اصطيف



«كل روائي ، كل شاعر ، مهما كان المنعرج الذي تسلكه النظرية الأدبية ، يُفترض فيه أن يتحدث عن أشياء وظواهر ، حتى ولو أنها متخيلة ، وخارجية ، وسابقة بالنسبة للغة : العالم يوجد والكاتب يتحدث ، ذاك هو الأدب . وغرض النقد مختلف جداً ، إن غرض النقد ليس «العالم» وإنما إنشاء discourse ما ، إنشاء شخص آخر : النقد إنشاء عن إنشاء ؛ إنه لغة ثانية ، أو لغة عن اللغة meta language (كما يمكن للمناطق أن يقولوا) ، تعمل في لغة أولى (أو اللغة - الموضوع) . ويتبع هذا أن على اللغة النقدية أن تتعامل مع نوعين من الصلات : صلة اللغة النقدية بلغة المؤلف المدروس ، وصلة هذه اللغة - الموضوع بالعالم . إن الاحتكاك ما بين هاتين اللغتين هو ما يحدد النقد»^(١) .

رولان بارت

النقد الأدبي ، كما يعرفه كبير مؤرخي النقد الحديث رينيه ويليك Rene Wellek ، «إنشاء عن الأدب» وهو بهذا يشمل :

«الوصف والتحليل ، والتفسير ، إضافة إلى التقويم ، لأعمال أدبية محددة ، ومناقشة مبادئ الأدب ونظريته وعلم جماله ، أو ما يمكن أن ندعوه بالعلم المناقش سابقاً على أنه فن الشعر Poetics والبلاغة Rhetoric»^(٢)

ومعنى هذا أن صلة النقد بالأدب صلة أقل ما يقال فيها إنها وثيقة ، بل هي مُحَدَّدةٌ وعضوية :

محددة لأن طبيعة النقد الأدبي تتحدد بموضوعه المائل فيه صراحة أو ضمناً ،
بالفعل أو بالقوة^(٣) ، وهذا الموضوع هو الأدب ؛
وعضوية لأن أداتها ، وإن اختلفت توظيفها لها ، واحدة هي اللغة
الطبيعية natural language أو اللغة الإنسانية .

وبكلمات أخرى إن مكونات النقد الأدبي والأدب تكاد تكون واحدة بسبب
من طبيعة هذا الاشتراك في الأداة التي تشكل نسيج كل منهما .

وربما كان هذا الاشتراك في الأداة والمكونات ما أغرى ، ويفري ،
وسيفري ، كلاً من الناقد والأديب بممارسة عمل الآخر . فلا أظن أن ثمة ناقدًا
لم تراوده نفسه في الكتابة في جنس أدبي ما . وهو في هذا لا يختلف عن الأديب
الذي غالباً ما يظن أنه أقدر على فهم الأدب ، وتذوقه ، وتحليله ، وشرحه ،
وتفسيره من ذلك الفضولي الذي لا يستطيع في أحيان كثيرة إنتاج نص أدبي من
الدرجة الثانية أو الثالثة بالمقارنة مع النص الذي خوّله المجتمع الإنساني
نقده^(٤) .

والواقع أننا عندما نغادر ساحة النوايا هذه ، التي لن تؤدي بنا إلا إلى الضياع
في غابة من الافتراضات والأوهام ، إلى العالم الفعلي لعملية الانتاج الأدبي وننظر
فيها عبر العصور وفي مختلف التقاليد الأدبية ، نجد أن أيّاً من الناقد والأديب لم
يكتف بمجرد الحوم حول حمى الآخر أو التفكير في اقتحامه . فهما كثيراً ما ارتعا
فيه . وتقليد الأديب الناقد تقليد معروف في مختلف العصور الإنسانية ،
ومختلف التقاليد الأدبية ، ومختلف الأجناس الأدبية .

ففي الأدب العربي يقدم لنا النابغة الذبياني بممارساته النقدية في سوق
عكاظ^(٥) ، وأبو تمام في حماسه ، وابن المعتز في بديعه وطبقاته ، وأبو العلاء
المعري في رسالة غفرانه ، وابن رشيق القيرواني في عمدته ، وحازم القرطاجني

في مناجه ، وابن سناء الملك في دار طرازه وغيرهم في العصور القديمة ؛
وعباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبدالقادر المازني ، وعبدالرحمن شكري ،
ومخائيل نعيمة ، وطه حسين ، وتوفيق الحكيم ، ولويس عوض ، وجبرا
إبراهيم جبرا ، ومحمد مصطفى بدوي ، وأدونيس ، وأدوار الخراط ، وتوفيق
صايغ ، ونذير العظمه ، ومحمد بئيس ، ومحمد عبدالحى وسواهم في العصر
الحديث شواهد واضحة على الجمع بين الممارستين الأدبية والنقدية .

وفي الآداب الأوروبية^(٦) نجد هذا التقليد - تقليد الناقد - الأدب - مستمراً
كذلك عبر العصور بدءاً من هسيود وهوميروس ، وأريستوفان ، وهوراس ،
ودانتي ، وبوكاشيو ، وفيليب سيدني ، وجون درايدن ، وألكسندر بوب ،
وليسنغ ، وغوته ، وشيلر ، ووردزورث ، وكولريدج ، وهازليت ،
وهوغو ، وماثيو أرنولد ، وهنري جيمس ، وت . س . اليوت ، وانتهاء
بجون أوزبون وغونتر غراس ومالكولم برادبري ، وديفيد لودج ، وأنتوني
بيرجيس وغيرهم .

وتقليد الأدب الناقد ، كما تشير إلى ذلك الأمثلة السابقة ، موجود في مختلف
التقاليد الأدبية ، القديمة والحديثة ؛ موجود في الأدب اليوناني القديم (هسيود
وهوميروس وأريستوفان) ، وفي الأدب الروماني (هوراس) وفي الأدب
الاطالي (دانتي وبوكاشيو وتاسو ، وحديثاً أومبرتو إكو) ، وفي الأدب
الانجليزي (فيليب سيدني ، وابن جونسون ، وجون ميلتون ، وجون
درايدن ، ووردورث ، وكولريدج ، وت ، هـ ، هيوم ، وهربرت ريد
وسواهم) ، وفي الأدب الروسي (تولستوي ، بيلينسكي ، ماياكا فوسكي) ،
وفي الأدب الألماني (ليسنغ ، وغوته ، وشيلر ، والأخوان شليغل ، وبرتولد
بريخت وغونتر غراس وغيرهم) ، وفي الأدب الفرنسي (كورني ، وهوغو ،
وفاليري ، وبريتون ، وبارت ، وسوريل وغيرهم) ، وفي الأدب الإسباني
(لوب دي فيغا) ، وفي الأدب الأمريكي (جون كوررانسوم ، هنري جيمس ،
إليوت ، وإزرا باوند) ، وغيرها من الآداب الشرقية والغربية والشمالية
والجنوبية .

وهذا التقليد لا يقتصر كذلك على جنس أدبي دون الأجناس الأخرى . فهو يشمل الشعر (هوميروس ، النابغة الذبياني ، أبو تمام ، حازم القرطاجني ، دانتي ، باوند ، إليوت ، بريتون) والرواية (مالكولم برادبري ، غونتر غراس^(٧) ، ومن سبقهم من عمالقة الفن الروائي من أمثال هنري جيمس ، وإميل زولا ، ود. ه. لونرس وغيرهم) والمسرحية (إريستوفان ، وجون أوزبون ، وتوفيق الحكيم ، وسعد الله ونوس ، ويوسف إدريس) والقصة القصيرة (سومرست موم ، هنري جيمس ، إدغار ألن بو ، يحيى حقي) وغيرها من الأجناس الأدبية الفرعية كالسيرة والسيرة الذاتية .

والواقع أن ما كتبه هؤلاء النقاد - الأدباء أو الأدباء - النقاد من تأملات تتصل بطبيعة الأدب أو وظيفته أو حدوده ، أو بطبيعة الجنس الأدبي الذي يمارسونه ، أو طبيعة عملية الخلق الفني لديهم ، أو ما أنتجوه من دراسات وبحوث أو تعليقات وملاحظات وانطباعات تتصل بتتبع غيرهم من القدماء أو المعاصرين في أدبهم القومي أو في الآداب الأخرى لا يمكن لأي مؤرخ نقدي ، بل مؤرخ الأدب أن يتجاوزه . وأكثر من هذا فإن هذا التقليد في الجمع بين الأدب والنقد قد ظفر بعناية الدارسين - دارسي النقد والأدب معاً ، ومؤرخيهما كذلك ، لأنه ظاهرة جديرة بالنظر في مختلف العصور والتقاليد والأجناس الأدبية^(٨) .



ويمكن للمرء أن يردّ عراقية هذا التقليد في الجمع بين الممارستين الأدبية والنقدية ، وامتداده على مساحة واسعة من التقاليد الأدبية بأجناسها المختلفة ، إلى التداخل في طبيعة كل من عمليتي الإنتاج الأدبي والإنتاج النقدي ، فعملية النقد تنطوي فيما يراه البعض على مقدار من الإبداع يماثل ، إن لم يكن يفوق ، ما تنطوي عليه عملية الإنتاج الأدبي نفسها . وهو أمر يؤكد الأدباء والنقاد على حد سواء من جهة ، مثلما تؤكد من جهة أخرى الكتابات النقدية المتألقة لبعض الأسماء البارزة في تاريخ النقد في العالم والتي وجدت طريقها بسهولة إلى جناح

الروائع (محاورات أفلاطون ، مقالات باوند وإليوت ، وويليام باتر وفاليري وغيرهم) .

فهذا نعيمة يذكرنا بأن الناقد ليس مجرد مغربل ، أو مميز ، فهو مبدع ومرشد ومولد . وهو مبدع عندما

«يرفع النقاب في أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد ، حتى صاحب الأثر نفسه . فكم سألت نفسي من هذا القبيل : ليت شعري ، هل درى شكسبير يوم خط رواياته وأغانيه أنها ستكون خالدة ؟ أم ترك وضعها ليقضي بها حاجة وقتية ظن أنها ماتت بموته ؟ إنني من الذين يرجحون الرأي الثاني . لذلك يجلبون الناقد الذين «اكتشفوا» شكسبير بعد موته إجلالهم للشاعر نفسه . إذ لولاهم لما كان شكسبير . وفي اعتقادي أن الروح التي تتمكن من اللحاق بروح كبيرة في كل نزعاتها وتجوالها ، فتسلك مسالكها وتستوحي موحياتها ، وتصعد وتهبط صعودها وهبوطها ، هي روح كبيرة مثلها»^(٩) .

وحسب الناقد من إبداعه أن نعيمة يسوي بينه وبين شكسبير ، ولا أظن ناقدًا يمانع في صحبة كهذه ، أن يعرضها عليه أديب بمنزلة نعيمة يغلب فيه جانب الأديب على جانب الناقد .

وهذا مندور يرى في النقد الجيد خلقاً جديداً فيكتب في (في الميزان الجديد) :

«إن الناقد الحقيقي ليضيف إلى النص الشيء الكثير يخلقه خلقاً بفضل ما في الكتب الجيدة من قدرة على الإيحاء . وهذا من حقه ، بل ومن واجبه ، مادام لا يتعسف فيخرج المعاني غير مخرجها ، أو يحملها مالا تطيق ، وفي الحق إن النقد الجيد خلق جديد»^(١٠) .

وعندما يشير في النقد والنقاد المعاصرون إلى الوظيفة الأولى من وظائف المنهج الأيديولوجي في النقد وهي :

«تفسير الأعمال الأدبية والفنية ، وتحليلها ، مساعدة لعامة القراء على فهمها ، وإدراك مراميها القريبة والبعيدة» .

نراه يؤكد أن النقد في هذه الوظيفة يغدو :

«عملية خلاقة قد تضيف إلى العمل الفني قيماً جديدة ، ربما لم تخطر للمؤلف على بال ، وإن لم تكن مقحمة عليه»^(١١)

ولا تقتصر هذه النظرة إلى الجانب الإبداعي في الممارسة النقدية على النقاد العرب المحدثين ، فثمة أنصار مفوهون قويو الحجة ، في مختلف التقاليد النقدية في عالم اليوم ، باتوا يدافعون عنها . وهذا مري كريغر Murray Krieger يؤكد من مستوى معرفي آخر أن النقد يستطيع برأي البعض أن يدعي لنفسه المستوى الإبداعي نفسه الذي يُعزى عادة للأدب فيكتب :

«العمل النقدي والقصيدة التي هي موضوعه المفترض من المستوى نفسه من الإبداعية»

ويضيف بأنها :

«وعلى الرغم من إحساسنا الحدسي بأبيها يأتي أولاً ، يمكن أن يدّعي أولوية متساوية . وبكلمات أخرى ، النقد فن أولي ، ليس أقل مما نفكر فيه عادة على أنه «أدب خيالي» ، وكتابة النقد فعل أولي»^(١٢) .

وهذا ادوارد سعيد يؤكد أن «النقد يخلق مادته» وأنه لذلك ليس فعالية ثانوية أو تابعة . ولذا فإنه يعزو عجز النقد اليوم إلى عدم تبينهم لـ «جزء الإبداع المستقل في النقد» . إن الإنشاء النقدي فيما يبدو لي ضحية الوقوع في شرك تعارض تبسيطي بين الأصالة والتكرار :

«حيث تعطى جميع النصوص الأدبية بالدراسة التصنيف الأول ، والتصنيف الآخر مقصور منطقياً على النقد وعلى ماهو غير جدير بالدراسة . وكما حاجبت فإن مخططاً كهذا شال على نحو باعث على اليأس . إنهم يحسبون انتظام الانتاج الأدبي أصالة ، بينما يلحون على أن الصلة ما بين «الأدب» هي صلة الأصيل بالثانوي ، وهم يَغفلون ، في الأدبين التقليدي والحديث ، عن الاستخدام التكويني المهم على نحو جوهري للتكرار .» (١٣) .

وسعيد محق في نظره هذه لأن النص «حقل دينامي من الكلمات» (١٤) ، بل إن أي نص ، سواء أكان نصاً أدبياً أم نصاً نقدياً ، هو حصيلة تفاعل نصوص سابقة عليه ، قطعة موزيك من المقبوسات ، استيعاب وتحول لنص آخر ، أو لنصوص أخرى (١٥) .

وفضلاً عما تقدم فإن عملية الإنتاج الأدبي من جانب آخر تنطوي على مقدار من الممارسة النقدية يتفاوت بين أديب وآخر ، ولكنه مارس بشكل أو بآخر . فليس هناك من أديب ، مهما كان لا مبالياً بممارسته وحصيلتها وجدواها وحسن استقبالاتها من قبل المتلقي أو القارئ أو المشاهد ، لا يمارس النقد أثناء كتابته .

فالتفكير المسبق ، على سبيل المثال ، في :

١ - البنية الكبرى للعمل الأدبي ، والبنى الصغرى المكونة لها ، والتي تحكمها عادة الخبرة المتراكمة والتكوين الثقافي للمنتج الأدبي أو الكاتب ؛

٢ - اللغة ، بوصفها أداة فنية ، بكل جوانبها ومستوياتها ؛

٣ - التقنيات الأسلوبية ، والفنية ، والبلاغية ، قبل استخدامها .

شكل يبين من أشكال الممارسة النقدية ، يقوم على التمييز والاختيار بين الممكنات . وإذا كان هذا الشكل أقرب الى الشكل الضمني منه الى الشكل الصريح ، فإنه يمثل فكراً نقدياً يقوم مقام البنية التحتية المحددة للممارسة الأدبية بمختلف جوانبها .

وإذا كانت أهمية هذا الشكل من أشكال الممارسة النقدية موضع شك ، فإن الممارسة النقدية الصريحة للأديب أثناء إنشائه لأثره أوضح من ان تتجاهل ، او تستبعد ، إلا بشمن قد يكون فادحاً . ولذا نجد الشاعر - الناقد ت. س. إليوت T. S. Eliot يعتب على الناقد - الشاعر ماثيو أرنولد Matthew Arnold لعدم تنبهه إلى :

«الأهمية الكبرى للنقد في فعل الخلق نفسه»

هكذا نراه يؤكد من ناحية أخرى أن :

«الجزء الأكبر من جهد المؤلف في إنشاء عمله هو في حقيقة الأمر جهد نقدي ، جهد الغرابة ، والجمع ، والإنشاء ، والشطب او المحو ، والتصحيح والاختبار ، فهذا الكد المخيف نقدي بمقدار ماهو إبداعي . بل إني أزعم ان النقد الذي يوظفه الكاتب الماهر والمدرّب في عمله من أكثر أنواع النقد حيوية ورفعة ، وأن بعض الكتاب المبدعين ، كما أعتقد أنني قلت من قبل ، متفوقون على غيرهم ، لا شيء إلا لأن ملكتهم النقدية متفوقة»^(١٦)

وقد تبدو ملاحظة ت. س. إليوت صادرة عن تجربته الخاصة به كشاعر ومؤلف مسرحي محكم ، إلا أن المرء يستطيع ان يتبين مصداقيتها في تاريخ الآداب المختلفة . وحسبه أن يشير هنا الى النابغة الذبياني ، وأبي تمام ،

والمتنبى ، وأبي العلاء المعري ، ويحيى حقي ، وجبرا ابراهيم جبرا وإدوار الخراط ، وأدونيس ، وزكريا تامر ، وجبرا ابراهيم جبرا في التقاليد الأدبية العربية ، وإلى هوراس ، وأوفيد ، ودانتي ، وإليوت ، وإزرا باوند ، وجون فاولز ، وغيرهم في التقاليد الأدبية الغربية ، ليؤكد صحة ملاحظة إليوت .

والحقيقة ان بعض الكتاب (والنقاد كذلك) يميلون أحيانا الى الحديث عن عملية الإنتاج الأدبي وكأنها عملية لا شعورية بحتة ، تحكمها عوامل ودوافع وبواعث غامضة هي أقرب الى الإلهام والوحي المتصلين بقوى غيبية لا سبيل الى تحديدها منها الى أي شخص آخر . وميل كهذا ، على الرغم من أنه قد يعزز الهالة التي يجب بعض الأدباء ان يحيطوا أنفسهم بها ، والمكانة المتميزة التي يودون لمجتمعهم ان يحتفظ لهم بها ، ربما يؤدي الى زعزعة أسس عملية الخلق نفسها - هذه العملية التي هي عملية إنتاج بكل ما تحمله كلمة إنتاج من معنى . وهي عملية قصدية واعية غاية الوعي . وكما ان عملية الإنتاج المادي تتطلب مواد أولية ، وتهيئة مسبقة وإعدادا مدروسا لهذه المواد ، وأدوات وأجهزة للتصنيع ، وفسحة زمانية ومكانية ، وتقنية إنتاجية ، وخبرة وممارسة طويلتين ، وغير ذلك ، فإن عملية الإنتاج الأدبي تتطلب مواد أولية يستمدّها الكاتب من واقعه (عالمه الداخلي والخارجي) ، يهيئها ، ويسمو بوعيه لها ؛ وتستلزم لغة تكون بمثابة هذا الكاتب وطوعه يوظفها بدقة وعناية توظيفاً جمالياً يوصله الى إنتاج نص أدبي ؛ وفسحة زمانية ينتج فيها نصه - يفكر في أثناءها به ، ويكتبه ، ويجري عليه ما يشاء من عمليات إلى أن يصل قارئه ؛ وخبرة وممارسة طويلتين تمكنانه من القيام بذلك كله بكفاءة عالية .

ويمكن للمرء ان يجد في ممارسة الروائيين المعاصرين الدليل الكافي على أن الكتابة الأدبية عملية إنتاجية تستلزم كل ما تقدم ذكره . فهذا جون لو كاربه John Le Carre الروائي العالمي المعروف بتسنمه عرش رواية الجاسوسية والتخريب والمخابرات دون منازع ، يذكر في مقدمة روايته - الحدث «قارعة الطبل الصغيرة» The Little Drummer Girl التي ظهرت عام (١٩٨٣) تجربته الحافلة في بيروت وصيدا والنبطية ، والمخيمات الفلسطينية المختلفة في جنوب

لبنان بشكل خاص ، ويعبر عن امتثانه العظيم لكل من ساعده من العرب الفلسطينيين في الاعداد لمادة روايته وكتابتها^(١٧) . وربما كان على المرء ان يذكر هنا ان هذه الرواية قد لاقت رواجاً منقطع النظير في العالم الانكلو - أمريكي ، وترجمت الى عدد كبير من اللغات الأوروبية وسواها . وربما كان أحد أسباب رواجها ما حملته من مصداقية ، مصدرها خبرة المؤلف المباشرة في عالم الحوادث التي تتناولها روايته .

* * *

وعلى أي حال إن الممارسة النقدية الصريحة للكتاب أثناء قيامهم بإنشاء نصوصهم الأدبية تفاوت وتنوع فيما بينهم ، إلا أنها يمكن ان تشمل فيما تشمل :

أ - الحذف والاضافة :

وهما عمليتان يقوم بهما الشاعر والقاص والروائي والكاتب المسرحي وكاتب السيرة والسيرة الذاتية في أثناء كل عملية قراءة كلية او جزئية للعمل الذي ينتجه . إذ ليس ثمة من كاتب حريص على فنه لا يراجع ما يكتبه مرة او مرات قبل دفعه الى النشر ، او إذاعته بين الناس ؛ والمراجعة فرصة جديدة مفتوحة للحذف والاضافة ، غالباً ما يفيد منها الكتاب المهووسون ببلوغ الكمال . كذلك فإن كل قراءة من قبل صديق حريص على تطور إنتاج الكاتب ورفعته مستواه يمكن ان تنتهي بحذف او إضافة توحى بهما ملاحظاته - وهذا أمر واسع الانتشار في عالمنا المعاصر وخاصة لدى أولئك الكتاب المتميزين بمستوى من الوعي النقدي يدفعهم الى اعادة النظر في نتاجهم ، بعد كل قراءة ذاتية او غيرية له ، بحثاً عن هامش للأفضل فيه .

وربما كان في قصة مخطوطة قصيدة «الأرض الخراب» للشاعرت . س . إليوت وما اقترحه الصانع الأمهر إزرا باوند من حذف في مختلف أقسامها شاهد ممتاز على أهمية عملية الحذف في تشكيل الصورة النهائية للأثر الأدبي .

إن قصيدة إليوت التي تضم في طبعاتها التي تلت طبعتها الأولى (٤٣٤) بيتاً ،

كانت في مسودتها التي أعمل باوند قلمه فيها (٧٣٤) بيتاً . أي ان عمليات الشطب والمحو والتصحيحات المختلفة التي قام بها الشاعر وزوجته الأولى قد أتت على مايقرب من ٤٠٪ من أبياتها الأصلية . «ولكن أقسام القصيدة - كما يشير الى ذلك الدكتور عبد الواحد لؤلؤة في كتابه الممتاز عن الشاعر والقصيدة - بقيت خمسة كما في الأصل» تتوزع في المخطوطة :

«أبيات القصيدة على النحو التالي : ١٣٠ ، ٩٨ ، ١٩٣ ، ١١٧ ، إضافة الى ١٠٥ أبيات متفرقة تعود الى القسم الثالث . وبعد ملاحظات باوند وتغييرات الشاعر وزوجته عادت أبيات القصيدة بالشكل التالي : ٧٦ ، ٩٥ ، ١٣٩ ، ١١٣ ، ومجموعها ٤٣٣ بيتاً وذلك في الطبعة الأولى بسبب الاضطراب في ترقيم الأبيات سابقة الذكر .

ولكن القصيدة في طبعاتها اللاحقة ، وفي طبعة الأعمال الكاملة . . . تتكون من ٤٣٤ بيتاً»^(١٨)

«يبدأ القسم الأول من المخطوطة «فن الموت» بمقطع من ٥٤ بيتاً عاد إليوت فشطبها ولم تشر قط . . .»^(١٨)

«وفي القسم الثاني . . . وبعد البيت ١٣٧ [من القصيدة] «وسوف نلعب لعبة الشطرنج» يوجد بيت آخر في المخطوطة «يقرب بيننا الرجال العاج» طلبت فيثيان زوجة الشاعر الأولى ان يحذف ،

وقد اقترحت فيثيان البيت ١٥٣ [من القصيدة] بلهجة عوام لندن في حديث الحانة «إذا ما أعجبك الحال استمري على هذا المتوال» كما غيرت البيت ١٦٤ [من القصيدة] العامي ليصبح «لأي شيء تزوجون إذا ما تريدون أطفالاً؟»^(١٩) .

«يبدأ القسم الثالث «موعظة النار» بسبعين بيتاً شطبها باوند جميعاً ،

قائلاً للشاعر «لقد فعل بوب ذلك بشكل لا تستطيع أن تتفوق عليه فيه . . .» (١٩)

«وبعد المقطع الذي أبقي عليه باوند ، والذي يتبع الأبيات السبعين المشطوبة نجد صفحة بخط الشاعر عليها عشرون بيتاً لم تنشر . وبعد ذلك صفحتان على الراقمة عليها تشطيات وحذف ، ثم صفحة بخط الشاعر بالقلم الرصاص أهمل أغلبها عملاً بنصيحة باوند . بعد ذلك نجد ثلاث صفحات بخط الشاعر وبالقلم الرصاص كذلك عليها تشطيات باوند بالقلم الرصاص وبالقلم الأخضر» (٢٠)

«مخطوطة القسم الرابع «الموت والماء» نجدها على أربع صفحات كتبها الشاعر بخط جيد . لكن باوند كتب على الحاشية «رديء - لكنني لا أستطيع الهجوم حتى أحصل على نسخة الراقمة» . ثم تعقب نسخة الراقمة . . . وقد رفض باوند الأبيات الثلاثة والثمانين الأولى وأبقى على الأبيات العشرة الأخيرة من هذه المخطوطة وهي الأبيات التي تشكل القسم الرابع من القصيدة في شكلها الحالي» (٢٠)

«القسم الخامس «ما قاله الرعد» كتبه إليوت بخطه على ست صفحات لا تحمل العنوان ، ويحتوي على ١٧ بيتاً حذف الشاعر منها أربعة أبيات وكتب باوند في أعلى الصفحة الأولى «جيد ، جيد ، من هنا فصاعداً ، أظن» (٢٢)

ويضيف الدكتور لؤلؤة بعد هذا الوصف الدقيق لما قام به باوند من حذف في الأقسام الخمسة لقصيدة إليوت :

«إن التمهيص في الأبيات التي رفضها باوند كلاً أو جزءاً تقنع الباحث المحايد ان باوند كان حقاً يعرف ما يفعل ، وهو الشاعر

الذي يزن الكلام والإيقاع ويقلب الصورة على جوانبها الممكنة والمحتملة . ثم إن باوند شاعر يتقن شعر لغات عديدة ، وقد توفر كذلك على دراسة شعر «التروبادور» وهو أول شعر أوروبي حديث يرى في الشعر صناعة ، وقد أفاد من الشعر العربي في الأندلس بدرجات مختلف في شأنها الباحثون

ولأن باوند شاعر متمرس فإن خير من يقدر إخلاصه شاعر ذو ثقافة وطول باع في صناعة الشعر مثل إليوت . لذلك نجد إليوت يقف من باوند موقف دانتة من آرنو دانيال البروفنسي . فقد تعلم دانتة كثيراً من شعراء بروكس فوصف أقربهم الى قلبه وفنه بصفة (الصانع الأمهر) وهي الصفة التي أطلقها إليوت على باوند في إهداء القصيدة ، رغم ما حذف منها وعدّل فيها - ولا يمكن للباحث ان يقدر مدى صحة هذا الوصف من إليوت حتى ينظر في الأجزاء المشطوبة من مخطوطة (الأرض اليباب) نظرة الفاحص المدقق» (٢٣)

وهكذا يمكن ان نقول بأن ضروب الحذف المختلفة :

(أ) الحذف الذي أوصى به باوند ؛ و(ب) الحذف الذي قام به الشاعر بوحى من زوجته الأولى فيثيان و(ج) الحذف الذي رآه هو ، قد أملاها شكل هام من أشكال الممارسة النقدية المشروعة التي قام بها الشاعر او الآخرون الحريصون على مشروعه الشعري ومنهم زوجته وإزرا باوند الذي كتب عن (الأرض اليباب) لصديقه المحامي جون لوين فوصفها بأنها :

«قصيدة عظيمة . . . فيها ما يحمل البقية منا على إغلاق حانوت الشعر» (٢٤)

وقد كانت بالفعل نقطة تحول في مسيرة الشعر الأوروبي والأمريكي الحديث ، بل والعالمي .

٢. التصحيح :

وهو يشمل اللغة نحواً أو صرفاً ، واستخدام أدوات ، واستعمال مفردات ، مثلما يشمل علامات الترقيم ، والتواريخ ، والأسماء ، وبعض الحقائق المستخدمة في العمل الأدبي (وخاصة في الرواية التاريخية ، وقصص الخيال العلمي ، والرواية البوليسية وغيرها) مما يعد ضرورياً في خلق الإيهام بالواقع . ومع أنه قد يقوم بهذه العملية محرر Editor خاص بالمؤلف ، إلا أنها حتى في هذه الصورة تتم بموافقة وبمباركته ، وبالتالي بالنيابة عنه .

٣. التنقيح :

وغالبا ما يتم في أثناء القراءة المتأخرة للعمل الأدبي بعد إنجازه ، وخاصة لدى المقلين من الكتاب الذين يقومون به عادة أكثر من مرة من حس الكمال الموجود لديهم ، او بوحى من قراءاتهم لأعمال أخرى من الجنس الأدبي نفسه ، او من أجناس أدبية أخرى ، في أدبهم ، او في آداب أخرى ، او نتيجة نصيحة قارئ مقرب ذي علاقة خاصة بالكاتب ، وهو أمر يشهد له واقع عملية الإنتاج الأدبي ، كما نعرفها ، في عالمنا المعاصر ، مثلما يمكن ان نجد شواهد لا تحصى عليه في دفاتر ملاحظات الكتاب note books ورسائلهم وتصريحاتهم وسيرهم الذاتية ، او في كتابات المتصلين بهم عنهم وعن أعمالهم .

وربما تجري عملية التنقيح هذه بعد نشر التاج بفترة لا بأس بها يرى الكاتب بعدها نتيجة نضجه الفني والنفسي أنه غير راض عما سبق له أن أخرجه بصورة ما ، فيعمد الى عملية تنقيح جزئية او شاملة لهذا التاج تجعله أكثر اتساقاً مع نتاجه الأخير ومع تطوره الفني والنفسي من ناحية أخرى .

ويمكن للمرء ان يشير في هذا السياق الى ما قام به مؤخراً أدونيس من عملية تنقيح شملت أربعة من دواوينه الأولى^(٢٥) ، وهي عملية أملت فيها يبدو تغيرات في حساسيته الفنية والنفسية بعد هذه العقود من مسيرته الشعرية والنقدية وبوحى من حسه النقدي المتنامي .

وكذلك فإن لدينا في هنري جيمس الذي كان على رأس عملية تحوّل الرواية الفيكنتورية الى الرواية الحديثة من جهة ، ووضع أسس النقد الروائي من جهة أخرى ، دليلاً متميزاً على هذا الشكل من أشكال الممارسة النقدية . فقد قام ناشر جيمس Charles Scribner's Sons «أبناء تشارلز سكرينر» بين عامي ١٩٠٧ - ١٩٠٩ بإعادة نشر معظم نتاجه الروائي والقصصي في طبعة موحدة عرفت بطبعة نيويورك New York Edition . فاجتتم جيمس هذه الفرصة فقام بعملية تنقيح شاملة لكل ما أعيد نشره من نصوص وقدم لكل منها بمقدمة ناقش فيها أصول كل عمل وعملية تأليفه ، محاولاً من خلال هذه المقدمات شرح جوانب علم جمال للرواية قائم على ممارسته . (٢٦)

وقد جمع هذه المقدمات الناقد الأمريكي المعروف ر ، ب ، بلاك مور R. P. Blackmur تحت عنوان «فن القصة» The Art of Fiction ، ونشرها عام ١٩٣٤ في نيويورك ويسرّ لنا بذلك رائعة جديدة من روائع النقد الحديث ، كما قام ليون إديل Leon Edel بجمع أهم مقالات جيمس المتصلة بنقد الرواية تحت عنوان «بيت القصة» The House of Fiction ونشرها عام ١٩٥٧ ، (٢٧) ليضيف لنا قدنا الروائي يدأ بيضاء جديدة على مسيرة النقد الروائي الحديث .

٤- إعادة الكتابة الجذرية للعمل الأدبي :

وذلك بعد عرضه على صديق خبير ، أو بعد تركه دون نشر لمدة طويلة من الزمن ، أو نتيجة ملاحظات لجنة قراءة وصلت إلى الكاتب بطريق مباشر أو غير مباشر - من ناشر أو هيئة أو لجنة أو مؤسسة جائزة وغير ذلك . والأمثلة على ذلك نجدها لدى الكتاب المقلين من جهة ، مثلما نجدها لدى الكتاب الشباب الذين لايزالون في طور تثبيت الأقدام في الحقل الأدبي .

وقد تكون إعادة الكتابة الجذرية هذه محفوزة بالتطور الذي يمكن أن يكون قد حققه المؤلف بعد سنوات طويلة من الإنتاج الأدبي ، إذ يتفق أن يعيد الكاتب قراءة أثر ما ، أنتجه منذ زمن فيرى أن إعادة نشره لا يمكن أن تتم قبل إعادة الكتابة

الجزرية له ، وخاصة إن كان هذا الكاتب يتمتع بفكر منفتح ينظر نظرة إيجابية إلى ملاحظات قرائه ودارسيه ونقاده ، ويرى فيها وسائل للرقى بإنتاجه إلى معارج الكمال . ويمكن للمرء أن يشير في هذا السياق إلى مثال ممتاز هو مثال الدكتور شكيب الجابري الذي خرج على قرائه بمفاجأة مذهلة عام ثمانين وتسعمائة وألف عندما نشر رواية «قدر» ، (التي سبق له أن أصدرها في طبعتين في نهاية عقد الثلاثينات) بـ«صياغة جديدة»^(٢٨) كانت في واقع الأمر إعادة كتابة جذرية تضاعف فيها حجم الرواية على الرغم من حذف جزء كبير منها ، وخاصة في قسمها الثاني ، وتبدلت فيها البداية والنهاية ، فضلاً عن أمور أخرى عديدة رصدتها دارس الرواية السورية المعروف سمر روجي الفيصل بتفصيل كاف يوضح جوانب عملية إعادة الكتابة هذه ، أو «تجربة إعادة صوغ الرواية»^(٢٩) كما أحب أن يسميها . وهي تجربة شائقة جديدة بالملاحظة والاهتمام .

إن هذه الصور الأربع من صور الممارسة النقدية التي يقوم بها الكتاب أثناء إنتاجهم لنصوصهم ليست كل وجوه التداخل المثريين الممارسة الأدبية والممارسة النقدية ، إذ أن لدى الكتاب الجديرين بهذا الوصف ، طاقة نقدية هائلة تستنفد بطرق شتى يمكن للمرء أن يشير منها إلى :

١ - ممارستهم لكتابتهم الإبداعية ، وقد تم تفصيل هذا السبيل فيما تقدم من حديث أرجو أن يكون قد دلل بشكل واضح على صحة ما ذهب إليه إليوت من أن الكتاب يتفاوتون فيما بينهم إبداعاً بسبب من تفاوت استخدامهم لهذه الطاقة النقدية في أثناء ممارستهم للكتابة في الجنس الأدبي الذي اختاروه . وهو أمر تشهد عليه مخطوطات المؤلفين المحدثين التي تتوزعها المكتبات العامة والخاصة .

٢ - المقدمات النقدية التي يقدمون من خلالها كتاباتهم ، أو تلك التي يقدمون بها نتائج غيرهم ممن ينضوي بشكل أو بآخر تحت الألوية التي يحملونها في ميادين السياسة أو الفكر أو الفن . وهم في هذه المقدمات يفصحون بشكل

أو بآخر عما يطبقونه ضمناً في كتاباتهم من آراء ومبادئ ومعايير وقيم نقدية تتصل بالجنس الأدبي الذي يكتبون فيه ، أو بالأدب عامة ، ويصرحون بافتراضاتهم الضمنية الأدبية وفوق الأدبية التي تحكم جملة إنتاجهم . (٣٠)

واللاحظ في هذه المقدمات أنه غالباً ما تسودها اللهجة الدفاعية أو التسويغية ، أو اللهجة البيانية التوضيحية (من البيان manifesto) لاتجاه جديد في الكتابة الأدبية ، أو لتقنية جديدة تستخدم للمرة الأولى ، أو لوجهة نظر جديدة في فهم طبيعة الأدب ووظيفته وحدوده وصلاته بفعاليات الإنسان الأخرى في المجتمع الذي يكتبون فيه .

وكذلك فإن بعض هذه المقدمات يقدم قراءات خاصة للنتاج الأدبي السابق والمعاصر وتقويماً معيناً لهذا النتاج ، وخاصة فيما يتصل بعلاقته بالنتاج المقدم - المدافع عنه ، أو المروج له ، أو المشروح ، أو المسوغ .

وربما كان من أبرز أمثلة هذه المقدمات التي يقوم بها الأدباء لنتاجهم المقدمة (٣١) التي كتبها الشاعر الرومنتي الانكليزي ويليام وردورث للطبعة الثانية من الأناشيد الغنائية Lyrical Ballads (عام ١٨٠٠) ، والتي تعد بحق البيان الأشد إفصاحاً عن روح الرومنتي الانكليزية ؛ ووثيقة هامة من وثائق النقد الانكليزية ؛ وصفحة بارزة من صفحات النقد الأوروبي الحديث ، يقدم فيها رؤيته الخاصة للشاعر ولصلته بالقصيدة والطبيعة والمجتمع . ومن منا لا يذكر تعريفه للقصيدة من أنها .

«فيض تلقائي لمشاعر قوية ، وأنها تستمد أصلها من العاطفة المستعادة في السكينة» .

أو ينسئ هجومه على الأسلوب الرائج في اللغة الشعرية في عصره ، ودعوته إلى اللغة البسيطة السليمة التي تعبر عن صلة وثيقة بالأشكال الدائمة للطبيعة التي يقرنها دائماً بالكلام الريفي والحياة الريفية ، وغير ذلك مما جسده بشكل صارخ في أناشيده الغنائية التي ظفرت باهتمام كبير لدى معاصريه والأجيال اللاحقة من الشعراء والنقاد .

أما أبرز أمثلة المقدمات التي يقدم بها الأدباء إنتاج غيرهم فيمكن للمرء أن يذكر مقدمات إليوت للمختارات الشعرية المختلفة التي صنعها ونشرتها له دار فيبر وفير ، ومقدمة مالكولم برادبري لـ كتاب بنغوين للقصص البريطانية القصيرة الحديثة الذي ظهر مؤخراً ، ومقدمات أدونيس لبعض دواوين الشعر العربي الحديث وغير ذلك .

٣ - المقالات النقدية التي تتناول مسائل نقدية عامة ، أونتاج الأديب نفسه ، أو نتاج المعاصرين له ، أو نتاج القدامى في أدبه أو في الآداب الأخرى .

وربما كان من أبرز أمثلة هذه المقالات ما كتبه هنري جيمس ، وجمع مؤخراً في مجلدين ضخمين^(٣٢) ، من مقالات نقدية متنوعة يمكن أن تصنف على النحو التالي :

- أ (مقالات تتصل بالأدب عامة .^(٣٣)
- ب (مقالات تتصل بالجنس الروائي خاصة .
- ج (مقالات تتصل بالكتاب الأمريكيين .^(٣٤)
- د (مقالات تتصل بالكتاب الإنكليز .^(٣٥)
- هـ (مقالات تتصل بالكتاب الفرنسيين .^(٣٦)
- و (مقالات تتصل بالكتاب الأوروبيين الآخرين .^(٣٧)

وربما كان من أبرز مقالات الفئة الأولى ما كتبه تحت عنوان «علم النقد» The Science of Criticism ونشر عام ١٨٩١ في المجلة الجديدة New Review ، ومن أبرز مقالات الفئة الثانية مقالته الموسومة بـ «فن القصة» The Art of Fiction^(٣٨) التي ظهرت عام ١٨٨٤ في مجلة لونغمان Longman Magazine ، والتي تعد وثيقة هامة جداً في نظرية النقد الروائي .

أما أبرز مقالاته عن الكتاب الأمريكيين فربما كانت مقالاته عن ناثانيل هاوثورن ومقالاته عن رالف والدو إمرسون التي نشرها في العقود الأخيرة من القرن الماضي . وأما مقالاته عن الكتاب الإنكليز فربما كانت مقالاته عن ماثيو

أرنولد ، ولورد بايرون ، وويليام بليك ، وروبرت براوننج ، وجورج إليوت ، وروديارد كبلنج ، وشكسبير وغيرهم من أبرزها .

وفيا يتصل بمقالاته عن الكتاب الفرنسيين يمكن للمرء أن يشير إلى ما كتبه عن بلزاك ، وبودلير ، وبتوفيل غوتيه ، وهوغو ، وألفرد دوموسيه ، وسانت بييف ، وجورج صائد ، وإرنست رينان ، وهيوليت تين ، وإميل زولا ، وإلى ما تكشفه هذه المقالات عن تكوين جيمس الثقافي والعنصر الأوربي فيه وخاصة بلزاك ومدى تأثيره في نتاج جيمس نفسه .

وأما مقالاته عن الكتاب الأوربيين الآخرين فربما كان من أهمها ما كتبه عن غوته ، وإيخان تورغينيف .

وكذلك تعتبر مقالات ت . س . إليوت من الأمثلة المتألقة لهذا الضرب من سبل استنفاد الطاقة النقدية الهائلة التي يمتلكها الأديب الحق . وحسب الدارس أن يشير إلى بعضها مما غدا قراءات أساسية في نظرية النقد الحديث مثل « التراث الموهبة الفردية » أو « وظيفة النقد » ، أو « ما الكلاسي ؟ » أو « الشعراء الميتافيزيقيون »^(٣٩) وغيرها .

٤ - المقابلات : وخاصة مع بعض الكتاب الذين يستنفدون طاقتهم النقدية في تنقيح كتاباتهم وصقلها ، والتي تصبح وثائق نقدية هامة عن ممارستهم للجنس الأدبي الخاص بهم ، أو عن الأدب عامة - طبيعته ووظيفته وحدوده .

ويمكن للمرء أن يذكر من أمثلة هذه المقابلات ما أجراه محيي الدين صبحي مع كل من زكريا تامر وغادة السمان ، وخليل حاوي ، وعبد الوهاب البياتي ، وعبد السلام العجيلي وغيرهم ونشره في مجلة المعرفة (دمشق) وسواها ثم جمعه في مجلد يحمل عنوان « مطارحات في فن القول » نشره اتحاد الكتاب العرب بدمشق ؛ ومقابلات بعضهم مع الطيب صالح وأدونيس ، والمقابلات التي تجريها عادة مجلة باريس Paris Review ، والتي ظهر منها أكثر من ستة مجلدات

تحمل عنوان سلسلة مجلة باريس تمثل وثائق نقدية لا يستغني عنها أي دارس للأدب العالمي الحديث والمعاصر .

٥ - السيرة الذاتية ، وهي متنفس ممتاز للكاتب يستطيع من خلاله أن يستنفد بعضاً من طاقته النقدية . ويمكن للمرء أن يشير في هذا السياق إلى سيرة سومرست موم «The Summing Up» والتي ترجمت إلى العربية تحت عنوان عصارة الأيام^(٤٠) ، والتي كادت تتحول في أجزاء كبيرة منها إلى نص نقدي موح .

وربما كان من المهم الإشارة في هذا الموضوع إلى أن تعبير «السيرة الذاتية» لا يقتصر على ما ظهر من كتب تنتمي إلى هذا الجنس الأدبي ، بل إنه يشمل كذلك الكتابات السير - ذاتية الأخرى في مختلف صورها وأشكالها والتي قد لا يتاح لها أن تظهر في مؤلفات مستقلة . ويمكن للمرء أن يذكر هنا كتابات يحيى حقي ، وجبرا ابراهيم جبرا^(٤١) ، وأدونيس^(٤٢) ، ولطيفة الزيات^(٤٣) ، ومحمد بنيس^(٤٤) ، وغيرهم^(٤٥)؛ وهي موزعة في الدوريات المختلفة والمنشورات الجامعية والمحاضرات العامة وسواها .

٦ - الرسائل : وهي وسيلة شائعة بين صفوف الأدباء لاستنفاد طاقتهم النقدية، والأمثلة عليها موجودة في مختلف التقاليد الأدبية ، وربما كان من أشهرها رسائل الشاعر الانكليزي جون كيتس John Keats^(٤٦) ، التي تعد وثيقة مهمة في النقد الرومنتي . أما في العصر الحديث فإن رسائل الكتاب (فيما بينهم أو المتبادلة مع أسرهم وأصدقائهم وناشريهم وبعض أجهزة الإعلام والنشر) أصبحت مادة لا يكاد يستغني عنها أي دارس للأدب الحديث والمعاصر ، فضلاً عن كونها مادة شائعة وممتعة وغنية لكاتب السيرة أو القراء عامة . وعلى الرغم من أن أهميتها في الوطن العربي لم تتبين إلا مؤخراً ، فإن المرء يلاحظ أن هذه الأهمية آخذة في التنامي الذي ربما كان من مؤثراته العناية بنشرها وتحقيقها في العقدين الأخيرين (رسائل جبران ، السياب ، ميّ زيادة ، فدوى طوقان ، توفيق صايغ وغيرهم) .

هذه بعض وجوه العلاقة بين الإنشاءين الأدبي والنقدي . وكلها تشير إلى حقيقة فحواها أن النقد ماهو في حصيلة الأمر إلا الإفصاح المنظم والواضح والدقيق عما يحكم إنتاج الأدب ضمناً من قواعد ومقاييس ونظم ومعايير وأعراف وقيم .

إن الأدب والنقد بهذا المعنى ليسا غير وجهين مختلفين لعملة واحدة هي العملية الأدبية نفسها ممارسة ، ووعياً ، مجسدين لغة مبنية .



مواشي

(١) انظر Roland Barthes, «What Is Criticism», in

Debating Texts: A Reader in 20H Century Literary Theory and Mathod, Edited by Rich Rylyance (Open University Press, Milton Keynes, 1987), PP. 83-4.

(٢) انظر Rene Wellek, «Literary Criticism», in

What Is Criticism?, Edited with an Introduction by Paul Hernadi (Indiana University Press, Bloomington, 1981), P. 297.

(٣) انظر د. عبد رب النبي اصطيف ، في النقد الادبي العربي الحديث ، الجزء الاول ، (جامعة دمشق ، دمشق ، ١٩٩٠ - ١٩٩١) ، ص ص (١٨ - ٢٠) .

(٤) يكتب ميخائيل نعيمة ساخراً ممن لا يميزون بين طبيعة الادب وطبيعة النقد ولا يحبذون بالتالي «فضول النقاد» في الكتابة عن الادب وهم غير قادرين على إنتاجه .

«من الناس كذلك من يقول - ويقول بإخلاص - إنه لا صلاحية لناقد ان ينقد شاعراً او كاتباً او ابن اي فن من الفنون إلا إذا كان هو نفسه شاعراً او كاتباً او من أبناء ذلك الفن . فجوابي لهؤلاء هو جواب احدهم وقد سمع هذا الاعتراض عينه فقال : «عليّ ان ابيض الببيضة ، إذن ، لأعرب ما إذا كانت صالحة او فاسدة» .

وانظر ، ميخائيل نعيمة ، الغربال ، ط-١٢ ، (مؤسسة نوفل ، بيروت ، ١٩٨١) ص (٢٠) .

(٥) انظر د. شكري فيصل ، «نحو معرفة جديدة للنقد : نافذة على النقد الجاهلي العربي» ، المعرفة (دمشق) ، العدد (١٣٦) ، حزيران ١٩٧٣ ، ص ص (٧١ - ٨١) .

(٦) انظر المؤلفات التالية :

- Allan H. Gilbert,
Literary Criticism : Plato To Dryden
(Wayne State University Press, Detroit, 1962);
- Gay Wilson Allen and Harry Hayden Clar,
Literary Criticism : Pope To Croce
(Wayne State University Press, Detroit, 1962);
- David Lodge (ed.),
20th Century Literary Criticism: A Readen
(Longman, London, 1972).

ففيها نصوص ممثلة على نحو كاف لأعمال هؤلاء الأدباء - النقاد .

(٧) انظر Gunter Grass,

On Writing and Politics,

Translated by R. Manheim, with an Introduction by S. Rushdi (Penguin Books, Middlesex, 1987).

(٨) انظر بحث رينيه ويليكن المعنون بـ «الشاعر ناقد» ، والناقد شاعراً ، والشاعر الناقد، في كتابه : مفاهيم نقدية ، ترجمة د. محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، شباط ١٩٨٧ ، ص ص (٤٠٨ - ٤٣٠) .

وكذلك بحث د. عبدالعزيز المقالح المعنون بـ «تأملات في التجربة النقدية عند صلاح عبدالصبور»
ادونيس، كمال أبو ديب، في فصول: مجلة النقد الأدبي (القاهرة)، المجلد التاسع، العددان الثالث
والرابع، فبراير ١٩٩١، ص ٩١ - ١٠٨.

(٩) انظر ميخائيل نعيمة، المرجع السابق، ص ١٨ - ١٩.

(١٠) انظر د. محمد مندور، في الميزان الجديد، (دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٧)، ص ٨ - ٩.

(١١) انظر د. محمد مندور، النقد والنقد المعاصرون، (دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت)، ص (٢٣٧).

(١٢) انظر : Murray Krieger, «Criticism as a Secondary Art» in, What Is Criticism?, PP. 284-5.

(١٣) انظر : Edward W. Said,

The World, the Text and the Critic

(Harvard University Press, Cambridge, Ma. 1983), P. 154.

وكذلك مقدمته لكتاب «الأدب والمجتمع» من تحريره وتقديمه.

Literature and Society (The Johns Hopkins University Press, Baltimore or London, 1980), PP. vii- xi.

(١٤) انظر ادوارد سعيد، العالم، القاص، والناقد، ص (١٥٧).

(١٥) انظر Julia Kristeva,

Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art,

Edited by Leon S. Roudiez, Translated by Thomas Gora, Alice Jardine and L.S. Roudiez

(Black well, Oxford, 1980), P. 66.

(١٦) T. S. Eliot,

Selected Prose of T.S. Eliot, Edited with an Introduction by Frank Kermode (Faber and Feber,

London, 1975), P. 73.

(١٧) انظر John Le Carre, «Forward», in his novel

The Little Drummer Girl

(Pan Books, London, 1984), PP. 7-8.

(١٨) انظر د. عبدالواحد لؤلؤ، ت. س. إليوت: الأرض اليباب - الشاعر والقصيدة، ط ٢، (منشورات
مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦) ص (٩٢).

(١٩) المرجع السابق، ص (٩٣).

(٢٠) المرجع نفسه، ص (٩٤).

(٢١) نفسه، ص ٩٤ - ٩٥.

(٢٢) نفسه، ص (٩٥).

(٢٣) نفسه، ص ٩٥ - ٩٦.

(٢٤) نفسه، ص (٨٨).

- (٢٥) انظر ادونيس ، - اغاني مهيار دمشقي : صياغة نهائية ، (دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٨) .
 - هذا هو اسمي : صياغة نهائية ، (دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٨) .
 - قصائد أولى ، صياغة نهائية ، (دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٨) .
 - أوراق في الريح ، صياغة نهائية ، (دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٨) .

(٢٦) انظر انموذجاً من هذه المقدمات

Henry James, «Preface to The Ambassadors» in David Lodge, ibid, PP. 44-56.

(٢٧) انظر David Lodge, ibid, PP. 43-4.

- (٢٨) انظر شكيب الجابري ، قدر يلهو : صياغة جديدة ، (دار النهار ، بيروت ، ١٩٨٠) .
 (٢٩) انظر سمر روجي الفيصل ، «تجربة إعادة صوغ الرواية» في كتابه : تجربة الرواية السورية ، (اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ١٩٨٥) ، ص ص (٩٩ - ١٣٥) .
 (٣٠) انظر على سبيل لمثال تقديم ادوارد الخراط للعدد الخاص الذي اصدرته الكرمل (نيقوسيا) عن «الادب في مصر الآن» .

ادوارد الخراط ، «على سبيل التقديم» ، الكرمل (نيقوسيا) ، العدد (١٤) ، ١٩٨٤ ، ص ص (٥ - ١٤) .

- (٣١) ترجمت المقدمة أكثر من مرة ، وأفضل ترجماتها هي التي قام بها الدكتور زكي نجيب محمود ونشرها فيما بعد في كتابه «قشور ولباب» ، وانظر د. زكي نجيب محمود ، «الشعر والفاظه لوليم وردزورث (١٨٥٠ - ١٧٧٠)» [مقدمة الطبعة الثانية لديوان الحكايات الغنائية المخطومة ، سنة ١٨٠٠] في قشور ولباب ، (دار الشروق ، القاهرة ، بيروت ، ١٩٨٨) (ص ص ١٣ - ٤٥) .

(٣٢) انظر Henry James,

- Literary Criticism: Essays On Literature, American Writers, English Writers
 (Literary Classics of the United States, New York, 1984);

- Literary Criticism: Franch Writers, Other European Writers, the Prefaces to the New York Edition
 (Literary Classics of the United States, New York, 1984).

ويقع الاول منهما في (١٤٨٤) صفحة ، والثاني في (١٤٠٨) صفحات .

- (٣٣) انظر المجلد الأول من المجلدين المشار إليهما في الحاشية السابقة ، ص ص (١ - ١٨١) .
 (٣٤) المرجع نفسه ، ص ص (١٨٣ - ٧٠١) .
 (٣٥) نفسه ، ص ص (٧٠٣ - ١٤١٣) .
 (٣٦) انظر المجلد الثاني من المجلدين المشار إليهما في الحاشية رقم (٣٢) ، ص ص (١ - ٨٩٩) .
 (٣٧) المرجع نفسه ص ص (٩٠١ - ١٠٣٤) .
 (٣٨) انظر المجلد الأول من المجلدين المشار إليهما في الحاشية رقم (٣٢) ، ص ص (٤٤ - ٦٥) .
 (٣٩) انظر نصوصها في T.S. Eliot, ibid.

- (٤٠) انظر سومرست موم ، عصارة الأيام ، ترجمة حسام الخطيب ، مراجعة يوسف الخطيب ، (وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٦٤) .

- (٤١) نشر جيرا المجلد الأول من سيرته الذاتية تحت عنوان البئر الأولي والذي صدر عن دار رياض الرئيس للكتب والنشر في لندن ، عام ١٩٨٩ . وهو ينشر منذ فترة في الجيل (باريس) ما سماه «حكايات من سيرة ذاتية» كان آخرها : «حكايتي مع هملت وأوفيليا» ، الجيل (باريس) ، المجلد (١٢) ، العدد (٨) ، آب - أغسطس ، ١٩٩١ ، ص ص (٥٠ - ٥٦) .
- (٤٢) بمناسبة بلوغ ادونيس الستين بدأ ينشر مقاطع من سيرته الشخصية الحياتية والثقافية في جريدة «الحياة» (لندن) تحت عنوان «مدارات» وانظر له منها :
- «دفتر خواطر : وداعا واحتفاء» ، لست تاريخا بل صيرورة ، الحياة (لندن) ، العدد (١٠١٩٠) ، الخميس ٢٧ كانون الأول ١٩٩٠ ، ص (١٢) .
- «كتابة الذات وكتابة العالم» ، الحياة (لندن) ، العدد (١٠٢٠٣) ، الخميس ١٠ كانون الثاني ١٩٩١ ، ص (١٢) .
- «سجادة من خيوط الشمس : اوراق من سيرة ذاتية - ثقافية» ، الحياة ، (لندن) ، العدد (١٠٤٧٤) ، الخميس ١٠ تشرين الأول ، ١٩٩١ ، ص (١٦) .
- (٤٣) انظر لها : «شهادات النقد - لطيفة الزياد» ، فصول : مجلة النقد الادبي (القاهرة) ، المجلد التاسع ، العددان الثالث والرابع ، فبراير ١٩٩١ ، ص ص (١٨٣ - ١٨٦) .
- (٤٤) انظر محمد بنيس ، «الكتابة وتمجيد الماء» ، مواقف (لندن) ، العدد (٦٣) ، ص ص (١٤٠ - ١٥١) .
- (٤٥) انظر لنوال السعداوي ، «التكوين : الحرية تروي عطش الابداع» ، الهلال (القاهرة) ، السنة المائة ، أكتوبر ١٩٩١ ، ص ص (١٨٠ - ١٨٥) .
- (٤٦) انظر بعضاً منها :

John Keats «From Letter to Benjamin Bailey»

«From Letter to George and Thomas Keats»

«From Letters to Hohn Taylor»

Hazard Adams, (ed.)

Critical Theory Since Plato

(Harcourt Brace Jovanovich, Inc., New York, 1971), PP. (473-4).

العميد في الحجاز
صفحات مجهولة
من أيام طه حسين

الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين



● في لقاء تاريخي غالٍ ، والتاريخ الحق الصادق ، التاريخ الذي ترك آثاراً في الحياة ونفوس البشرية قليل وعزيز . والتاريخ هو الأمة ، هو البطل فيها ، قليل الأقران ، يتميز بمواهب وخصائص وسمات تجعله علماً ، لأن فيه تفوقاً من نبوغ أو شجاعة ، فيه خاصية تدل عليه ، لا تشيع في الكثيرين ، لأن الأفضاذ قلة في كل زمان ومكان ، وفي كل أمة كذلك ، فهم أعلام ، وقديماً وصفت شاعرنا العربية الذائعة الصيت الخنساء أخاها صخراً . . بقولها : «كأنه علم في رأسه نار» . الرجال قليل ، والنساء قليل كذلك ، والنادر المراد غالٍ وعزيز ، لأنه قيمة ، يحدها زمان ويحدها مكان ، لا تتجدد بسرعة وفي كل عصر ، ولا في كل مصر ، والشيء الغالي قليل ، ويصبح في بعض الأوقات نادراً . هكذا الحياة عبر التاريخ الطويل . ولست أريد أن أمضي في هذه المقدمة ، وإن كانت المناسبة تدعو إلى الإطالة فيها .

إنني حين فتحت عيني على القراءة كان في الساحة جيل العمالقة ، في مقدمتهم لطفي السيد وطه حسين وعباس العقاد وهيكل والزيات وتوفيق الحكيم وأمثالهم .

أقرأ مجلة الرسالة في أعدادها القديمة والجديدة ، وكنت أقرأ الكاتب المصري يوم تولى الدكتور طه رئاسة تحريرها ، وكنت أسمع طه حسين يتحدث من إذاعة صوت السودان ، فسحرتني وبهرتني ، كنت أحرص على سماعه في عهد مبكر قبل سبع وثلاثين سنة ، وكان الراديو بالبطارية وهو أي الراديو قليل الانتشار . أعجبت بأسلوب طه السلس وبلاغته وعذوبة ألفاظه ، وذلاقة لسانه أيما إعجاب ، وكان من أمنياتي الغالية أن ألقاه ، وتحقيق الحلم ولله الحمد . فجاء الدكتور طه في شهر يناير من عام ١٩٥٥ رئيساً للجنة الثقافية لجامعة الدول العربية ، جاء إلى الحجاز ، وكم كانت فرحتي وغبطتي بذلك

الخبر ، أقرؤه في صحفنا ، وازدادت فرحتي حين تلقيت بطاقة دعوة لحضور حفل افتتاح أعمال اللجنة الثقافية في فندق الكندرة بجدة ، في يوم السبت الخامس عشر من يناير بعد العصر ، فسعيت مبكراً قبل الكثيرين ، وأخذت مقعداً ليتلاءم مع قلة حيلتي ومكاني المتواضع في الحياة ، وعيوني لا تتحول عن هذا الرمز الذي أحببت وأعجبت به وبسحره البياني ، وروعة أدائه إذا تكلم وإذا كتب ، وكان الملك فهد يومئذ وزيراً للمعارف في المملكة العربية السعودية . ثم بدأ الحفل ، فتحدث وزير معارف الدولة المضيئة للمؤتمر ، وتبعه رؤساء وفود الدول العربية المشاركة ، وهي مصر وسورية والأردن ولبنان والمملكة العربية السعودية ، ووفد اليمن جاء بعد الافتتاح بيومين . وكل من وقف تحدث دقائق ، ثم يعلن أن خير من يقف في هذا المكان متحدثاً هو أستاذنا وأستاذ الجيل الدكتور طه حسين ، ثم كان آخر المتحدثين عميد الأدب العربي ، وبحسه المرهف ، ميل رقبته تلقاء الأمير ، الملك فهد ، مبتدياً بخلق وأدب الكبار قائلاً : سيدي صاحب السمو ، أرجو أن تتفضل مشكوراً فتقبل أصدق تحيتي وأعمق إخلاصي ، وأن تتفضل مشكوراً فترفع إجلالي الخالص الصادق العميق إلى حضرة صاحب الجلالة الملك المعظم ، ثم أعاد ميله رقبته في استقامة واتزان ، مخاطباً الوفود التي حوله والحفل كله . بدأ حديثه الرائع بقوله : « كان الفرنسيون في بعض أوقاتهم يتحدثون عن انتشار ثقافتهم في الأرض ، فيقول قائلهم : إن لكل مثقف وطنين ، أما أحدهما فوطنه الذي ولد فيه ونشأ ، وأما الآخر ففرنسا » . . التي تثقف فيها أو تلقى الثقافة عنها . وكنا نسمع هذا الكلام ، وكنا نرى فيه شيئاً من حق وكثيراً من سرف ، ولكن الذي أريد أن أقوله الآن هو الحق كل الحق ، لا نصيب لسرف فيه . . من قريب أو بعيد ، فلكل مسلم وطنان ، لا يستطيع أن يشك في ذلك شكاً قوياً أو ضعيفاً ، وطنه الذي نشأ فيه ، وهذا الوطن المقدس . . الذي أنشأ أمته وكوّن قلبه وعقله وذوقه وعواطفه جميعاً ، هذا الوطن المقدس الذي هداه إلى الهدى ، والذي يسره للخير ، والذي عرّفه نفسه ، وجعله عضواً صالحاً مصلحاً في هذا العالم الذي نعيش فيه .

وأعترف أيها السادة بأي حين شرفني مجلس الجامعة العربية لاختياري مشاركاً في اللجنة الثقافية للجامعة ، ترددت في قبول هذا الشرف لأن فيه أعباء لا ينهض بها إلا أولو العزم ، ولكني لم أكد أسمع أن الدورة ستعقد في هذا الوطن الكريم العزيز حتى أقبلت غير مترددٍ ولا محجم ، بل أقبلت يدفعني هذا الشوق الطبيعي ، الذي يمتلئ به قلوب المسلمين جميعاً ، مهما تكن أوطانهم ، ومهما تكن أطوارهم . فهذا الوطن العزيز الكريم وطن العروبة ووطن الإسلام ، لهذا الوطن أقدمت على قبول هذا الشرف ، وأنا أستعين الله على أن يتيح لي أن أنهض بأعبائه ، وهي أعباء ثقال لا شك في ثقلها .

ثم يمضي الدكتور العميد في هذا الحديث الممتع العذب ، الذي يأسرك وأنت تصغي إليه لا يصرفك عنه شيء ، ولا يشغلك عنه شاغل ، لأنه ينبع من معين سلسيل ، من ثقافة عريضة وعقل واعٍ ، بأسلوب ساحر ، أليس من البيان لسحر ؟

● يقول العميد في كلمته تلك الجامعة المانعة : «إني أيها السادة أفهم الثقافة فهماً يجعلها شديدة العسر عليّ ، ويجعلها شديدة العسر على الذين أشرف بالعمل معهم مهما يكونوا ، فالثقافة عندي لا حد لها ، وهي لا وطن لها أيضاً ، وهي لا تنتهي عند غايةٍ من أي قطر من أقطارها ، وهي متنوعة إلى أقصى ما يكون التنوع ، ولا حرج عليّ ولا جناح في أن أتصور الثقافة على هذا النحو ، فقد علمتنا الثقافة العربية هذا كله ، وعن العرب أخذنا هذا كله ، وقد أمرنا الإسلام بأن نتبصر في كل شيء ، وأن ننظر في كل شيء نظراً من يريد الفقه والعلم ، وأن لا ندع شيئاً نستطيع أن نعرفه إلا عرفناه ، وأن لا ندع علماً نعرفه إلا أذعنناه وأفدنا به غيرنا من الناس .

على هذا النحو من الثقافة ، على هذا النحو الذي رسمه الإسلام للمسلمين أتصور الثقافة ، وأنا حين أتصور الثقافة على هذا النحو لا آخذها في يسر ولا في أناة ولا في لين ، وإنما آخذها في الجد كل الجد ، وفي الحزم كل الحزم ، ولا أبغض شيئاً كما أبغض التهاون في أمور الثقافة ، ولا أبغض شيئاً كما أبغض

التردد في خدمة الثقافة ، ومن أجل ذلك لا أرحم نفسي فحسب ، وإنما أرحم الذين يعملون معي في أي شأن من شؤون الثقافة ، لأنني أرق نفسي وأرق شركائي في العمل من أمرنا عسرا .

في ظني أن هذه الوثيقة التاريخية لم توثق إلا إذا كان في الدائرة الثقافية من الجامعة العربية . على كل حال أنا أردت أن أقدم هذه الوثيقة لهذه الجامعة الوفية البارة ، برجل وفي بار في محافظته ، فقد نُشرت هذه الكلمة الرائعة في الصفحة الأولى من جريدة «البلاد السعودية» ، والصحافة اليوم لا تحفل بالأدب والأدباء ، وإنما ترى الثقافة شيئاً ثانوياً لا يعأبه ولا يؤبه له ، أو هكذا أرى في عالمنا العربي كله . وهي تُعنى بالساسة والسياسة ، والاقتصاد والمال وأهلها وما إليهما ، وتهمل ما عداها الإهمال كله ، كأن الثقافة دخيلة على الحياة ، على حين . . أن الصحف قامت على أكتاف الأدباء والمثقفين ، وكانوا أصحابها ورؤساء تحريرها ، ولكن الحياة تغيرت ، وحق لها أن تتغير ، لأن المفاهيم انقلبت وانعكست ، وازدادت سوءاً .

تحدث الدكتور طه في حفل الافتتاح ، فكان يتدفق في حديثه كأنه سيل أو نهر مناسب ، عذب ، رائع ، يخلب الأسماع والقلوب ، لا سيما حينما قال :

فإني أسعد الناس وأعظمهم غبطة بأن أشعر الآن بأني أتحدث في بلاد العرب التي عاش فيها محمد صلى الله عليه وسلم وأصحابه ، وفي البلاد التي مر عليها وقت كان أهلها يقولون فيه ما أشد قرب السماء من الأرض ، ثم مر عليها وقت بعد وفاة النبي كان بعضهم يبكي لا لأن شخص محمد قد انتقل إلى الرفيق الأعلى ، بل لأن خبر السماء قد انقطع عن هذه البلاد . كلمات تهمز النفوس والقلوب والمشاعر .

أخذ العميد يتحدث أربعين دقيقة ، كأنه شلال دافق من ضياء ، لا يتوقف ولا يستعيد ما يقول إلا على النحو الذي تعود من تقديم وتأخير لبعض الكلمات ، وكم كانت غبطتي وفرحتي يومها ، إنه يوم لا ينسى بالقياس إليّ .

● وأقامت مؤسسة الطباعة والصحافة والنشر بجدة حفل تكريم للوفود ،

تحدث فيه الأستاذ أمين الخولي رئيس الوفد المصري . ثم تحدث الأستاذ العميد ، فقال في مطلع حديثه : أيها السادة : منذ أن وطأت قدمي هذه الأرض ، أسمعكم تتحدثون عن رجل أكبر الظن أنني لا أعرفه ، نحن لسنا ضيفاً عليكم ، لقد أسرف خطيبكم البليغ ، وأسرف شاعركم النابغة في الشناء على شخصي ، ردوا أنفسكم إلى شيء من القصد ، وإن أردتم إلا أن نعيدها جذعة وأن نخاصمكم على هذه الأرض ، فثقوا بأننا مستعدون .

● وقد ألقى في هذا الحفل قصيدة للشاعر الأستاذ محمد حسن عواد ، جاء فيها :

إلى الدكتور طه حسين

التحايا مظاهرُ الإجلال
والمزايا مقوماتُ الرجال
والتلقي بكل ما يُشعر القلب بعد الخصال خيرُ الخصال
من يُحبي الحجاز ؟
من يلزم الشجر المدوى ؟
من ههنا
من قبال
من أتى من رمال رمسيس يسعى لرمال النبي بين الحلل
من أثارت أيامه الغرُ أياماً حلت بين غرة وحجال
من أقلت سفين مصر إلى شط الأمان سامياً كاهلال
كاتب الشرق
حامل المشعل الوضاء للجيل
جاحظ الأجيال
حارس الفكر واليراع من الغفلة والمسح
والبلى والزوال .
باعث العقل في افتقاد المعري
مبدع الفن بالأداء المثالي

ناشر العلم كالهواء وكالماء
 فاعرفني يا بلادي للرجل الأمثل فضل النبوغ فضل النضال
 وليكن في رباك كالكعبة الغراء مهوى تقرب واتصال
 يا بلادي

وأنت في النمط السامي سخاء
 وفي الذرا والتعالي
 كرمي كرمي العميد المدوي صوته الفذ
 لا أقول بمال

كرّميه برفعه فوق هام المجد
 فالمجد نفسه غال
 رجل كرمت لقاءه «أثينا»
 وهي عما يقول ذات انفصال
 وحبته البلاد شرقاً وغرباً
 حبّها واعتزازها المتوالي
 يا بلادي وأنت في النمط السامي وفاء
 روته شمّ الجبال
 كرمي

كرمي العميد فقد حل
 - على الحب -

بين صحب وآل
 وأصيخي له إذا قال
 فالتكريم بالصفو
 هالة للمقال

فسيبدو الحجى الذي كان «فولتير» يباهي به ضئيل الجمال
 وسيبدو الذكاء في رأي ديكارت هزياً أو مدليفاً للهزال
 حبذا هذه الحفاوة

في دار المعالي
مقرر المعالي
الوزير الأديب^(١)
فاسلمي للحجى
وللأدب المنشور بين الورى انتشار الظلال . .
وأشعاً كما تشاء ان نورا
وأبقياً للمنى ، وللآمال .

والأستاذ الناقد الشاعر محمد حسن عواد رجل عقادي صرف ، ومع ذلك لم يخف إعجابه بالدكتور العميد ، فحياه بهذه القصيدة ، وكان العواد من لجنة الوفد السعودي في الدورة التاسعة لاجتماع اللجنة الثقافية .

● وفي بلادي كما في غيرها من الأدباء من ينتصر إلى طه حسين ، ومنهم من يتبع عباس العقاد ، ومنهم رافعيون ، وأتباع الأدب المهجري ، ومع كل ذلك فإنهم جميعاً يتفقون على الاعتراف بشخصية طه حسين المتميزة ، يكبرونه ويحترمونه ويسمعون له ويحلمونه ، وبمناسبة قدوم الدكتور طه إلى الحجاز رحب به كل كاتب ، وعبر بمشاعر فياضة عن حبه وتقديره للرجل الرمز ، الرجل الحي الذي لا يُريح ولا يسترخ ، رغم تعدد الأنصار لأكثر من أديب مصري وغير مصري ، فقد فرضت شخصية طه حسين نفسها على الناس ، لسهاحة الرجل وطلاوة أسلوبه ، وجلاء بيانه ، وسحر شخصيته ، وكونه رجلاً عالمياً ، نهض بالأدب نهضة واسعة ، بما وهبه الله من قدرة وشجاعة وتضحية .

كان إذن لمقدم طه حسين إلى الحجاز أصداء وأثر كبير وتطلع إليه ، فهو ليس رجلاً من عرض الناس ، ولكنه ذو خطر غير هين وغير يسير ، تحبه وإن اختلفت معه في الرأي ، لعل آراء طه القديمة في كتابه في الشعر الجاهلي عفى عليها الزمن ، وإذا بقى منها شيء ففي بعض النفوس ، ويكفي أن الرجل تراجع عما قال فيما يختص بالعقيدة ، وأصدر كتباً إسلامية تدل على اتجاه الرجل

(١) هو وزير المالية والاقتصاد الوطني الشيخ محمد سرور الصبان الذي أقيمت الحفلة بداره .

الإسلامي وتمسكه بعقيدته والذود عنها ، والأمر في هذا كله الى الله ، وهذه الوقفات تنصب على ادبه وحده .

● وأقام الأساتذة المصريون المدرسون في المملكة العربية السعودية من أزهريين ومنسوبي وزارة المعارف المصرية حفلاً للعميد ورفاقه من لجنة الثقافة في الجامعة العربية والوفود المشاركة في هذه الندوة ، وكان فضيلة الشيخ محمد متولي الشعراوي يوم قدم الدكتور طه إلى الحجاز ضمن بعثة الأزهر التي تعمل في التدريس في كلية الشريعة بمكة المكرمة ، فماذا كان موقف الشيخ الشعراوي من طه حسين ؟ أهو ضده . . امتدادا لخصومة الأزهر والأزهريين بين العميد وبينهم ، وكذلك تلك الزلة في «الشعر الجاهلي» أم ترى أن الشيخ الشعراوي احتفى بالعميد ورحب به مع زملائه . . من البعثة الأزهرية ، والبعثة التعليمية المصرية ؟ لقد كانت الحال إيجابية صرفة ، ولا أدل على ذلك من إلقاء الشيخ الشعراوي قصيدة جميلة في الترحيب بالدكتور طه حسين ، ولنا أن نقف على بعضها ، وهي قصيدة طويلة ، نشرت بالعدد «١٧٥٤» من جريدة البلاد السعودية حين كانت في مكة المكرمة يومئذ ، بتاريخ ٢١ يناير ١٩٥٥ م . ومطلعها :

حي وفد النهى وركبَ الرجاء وتنظر يا شرق بعثَ العلاء

وعن الأستاذ العميد يقول الشيخ الشعراوي :

هو «طه» في خير كل قديم	وجديد على نبوغ سواء
وهو غربي كل فكر حلال	أزهري الحجي والاستقصاء
كرموا وكرموا العلم لما	كلّفوه صياغة الأبناء
«يا عميد البيان» أنت زعيم	بالأمانات ، أريحي الأداء
وإذا القوس أعطيت من براها	فارتقب موقناً سديد الرماء
لك في العلم مبدأ «طحسني»	سار في العالمين مسرى ذكاء

يجعل العلم للرعية جمعا
 فمن الغبن أن يُوفّر قوت
 لك أيدٍ على المعلم في مصـ
 يا فريد الأسلوب قد صغتَه من
 كلمات كأنهن الغواني
 كم قديم جلوته فتبدى
 بك عزت حكومة النقد حتى
 ومن النقد فاض كل بيان
 وجمال الإسلام في وعدك الحـ
 «هامش السيرة» الحبيبة فيه
 «ركب طه» حياك في بلد اللـ
 وإذا العقل لم يُعِلِّل لشيء
 ركب طه حيتك زمزم تسقي
 لك في حفرها حديث شهـي
 قل لطفه قلوبُ شعبِ سعود
 قل لطفه آذانُ شعبِ سعود
 عشقوا بالعقول والعشق بالعقـ
 قم فبشر في الغرب بالدعوة الحـ
 حسب طه من دهره عند مولا
 سيدي إن لي إليك رجاء
 انشروا العلم ما استطعتم سبيلا
 ياعميد البيان لا تحرم الأز
 يلتقي فيه محدث وقديم
 كم سقيتم من نبعه فاذكروه
 واصرفوا الناس عن مشار جدال

ء مشاعا كالماء بل والهواء
 لجسوم والروح دون غذاء
 ر أزاحت عنه عيف العناء
 نغم ساحر شجي الغناء
 يترقرن في شفيف الكساء
 رائعا في تواضع الكبرياء
 رهبتها صناعة الإنشاء
 ومن النقد غاص كل هراء
 ق تجلى فيه جلال الفداء
 تتغنى ساحة الأنبياء
 ه جلال للكعبة الشفاء
 فمن النص علة الأشياء
 كل ضيف لله أروع ماء
 وهو مغنيك عن طويل الرشاء
 خفقت حفة طروب الولاء
 مرهفات للحن جد ظماء
 ل يرى قصره على النبغاء
 ق دعاء لله أي دعاء
 ه إذا فاز واحد باهتداء
 في الذي قد حملت من أعباء
 فبه لا نذل للأعداء
 هر عوناً بصائب الآراء
 في جلاليهما أعزُّ التقاء
 ذاك برُّ الأبناء بالآباء
 في مزايا شكلية الأزياء

● في حفل الأساتذة المصريين لتكريم العميد ورفاقه والمشاركين في هذه الدورة الثقافية من الوفود العربية ، وقف الأستاذ العميد ليتحدث إلى مواطنيه بحضور الأمير فهد بن عبدالعزيز وزير المعارف يومئذ ، فهاذا قال لهم . . وقد احتفلوا به في مهرجان كبير ، وحسبك بالأزهر ورجاله في الخطابة والارتجال ، انهم يركبون صهوة خيول خلقت للسباق والفوز في ميادينها ، وطه يدرك هذا جيداً ، حين كان طالباً بالجامع الأزهر ، قبل أن يصبح جامعة ، أعني في مساحات الدراسة والتدريس ؟

قال موجهاً حديثه للأمير : ولا تخف عليّ يا صاحب السمو ، فقد عودني المصريون وعودتهم أن يكون الأمر بيننا مختلفاً ، يحسنون إليّ وأعنف بهم ، ويكرموني ولا أخرج من أن أشق عليهم . ومعذرة إليك يا صاحب السمو ، فهم معشري وعشيرتي ، يلقوني وألقاهم ، ويكون بيني وبينهم خصومات ووفاق ، يحسن بعضنا ببعض ، ويشق بعضنا على بعض ، ومجال القول بيننا في مصر متسع ، لا يتعرض للضيق ، أما بعد : فإني لم أفرغ بعد من عتاب الزملاء والمواطنين من المصريين ، فقد أكثروا واشتطوا وأسرفوا على أنفسهم وعلى الناس حتى ذكروني ببيتين قديمين أرجو أن يصدقا عليهم .

ألهى بنى تغلب عن كل مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يفأخرون بها مذ كان أولهم يا للرجال لشعرٍ غيرٍ مسؤولم

دعوا أخاكم هذا الضعيف وما قدم إليكم من خير قليل ، واصنعوا خيراً بما صنع ، وأخطر مما صنع ، وأريحوه من إطالة الثناء لأنها تخجله وتُشعره بأنه يسمع مالم يس له الحق فيه .

ويخاطب العميد في أدب الأمير فهد في هذا الحفل فيقول : معذرة إليك مرة أخرى ، فنحن المصريين قومٌ فينا من العرب خصال ، وأخشى أن تكون قد سبقت إلينا خصالاً من قوم سكنوا هذا البلد الأمين في عصر مضى ، وكانوا يُوصفون بالكبرياء ، وربما وُصفوا بالغرور أحياناً وهم آل مخروم . أخشى أن

يكون شيء من ذلك قد مسنا ، فنحن نتحدث بما فعل طه وما قال طه ، وما فعل فلان وما قال فلان من مواطنينا - والخير كل الخير أن نرى ما يفعل غيرنا - وما فعل غيرنا وما يُقدّمون وما قدموا إلى الحضارة والعلم ، وإلى الشعوب من مكارم ومآثر لا يُقاس إليها بحال من الأحوال شيء مما جهدنا فيه وبذلنا فيه أعمارنا . وهكذا يمضي العميد في هذا الحديث الممتع إلى إخوانه ورفاقه من رجال التعليم المصريين ، الذين كرموه في مكة المكرمة ، وألقوا الخطب في الثناء عليه ، من أزهرين ورجال تعليم عام ، ومعهم وفيهم فضيلة الشيخ محمد متولي الشعراوي ، الذي ألقى تلك القصيدة الرنانة التي اجتزت أبياتا منها ، كل هذا يُعطي صورة واضحة عن حفاوة هذه النخبة بهذا الطود الشامخ ، حفاوة تليق بالمحتفى به وبرجال العلم والتعليم .

● وأقام الشيخ محمد سرور الصبان ، وهو يومئذ شيخ الأدباء ووزير المالية والاقتصاد الوطني ، أقام حفلاً في داره ، دار السرور بجدة تكريماً للوفود المشاركة في المؤتمر ، وفي مقدمتهم الأستاذ العميد ، ومن خلال ذلك الحفل قال الأستاذ أحمد عبدالغفور عطار موجهاً الحديث إلى العميد : لقد أعلنت أن الأدب قد انتقل من مصر إلى لبنان ، واللبنانيون ليس عندهم أدب ، وكان ذلك إجحافاً للمضيف ، لاسيما في حضور وفد وسفير لبنان ، لكن المفاجأة أن الدكتور طه ، وهو غير متوقع لشيء مما سمع ، حتى يستعد له ، ويتهيأ للرد عليه ، ولكن الذاكرة الخارقة . . لا تحتاج إلى استعداد ، ولا تأبه للمفاجآت ، ليس هو الرجل الذي خرج للطلبة المتظاهرين ، الذين ينادونه : اخرج يا أعمى ، هكذا بكل صفاقة وسوء أدب وخلق ، فمد إليهم عنقه قائلاً : الحمد لله الذي كف بصري حتى لا أرى وجوهكم الكالحة .

لم تعجز المفاجأة الذاكرة المتقدمة ، المستحضرة جوابها دائماً ، لقد أسرع العميد ليرد في أدب نفس على الأستاذ أحمد عطار . . رداً مفحماً ، قال : أرجو ألا يصدق على صاحبنا قول الشاعر القديم :

أبني حنيفة أحكموا سفهاءكم إني أخاف عليكم أن أغضباً
أبني حنيفة إنني إن أهجكم أدع اليمامة لا تواري أرنبا

● وفي المدينة المنورة ، حاول أصحاب جريدة المدينة يومئذ مع الدكتور طه أن يتحدث إليهم بحديث خاص لجريدتهم فلم يتكلم ، وحينما وصل إلى المطار ، التفت إليهم قائلاً :

كيف تريدونني أن أرفع صوتي في هذا البلد ، وقد نزل فيه قول الله عز وجل : ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَرْفَعُوا أَصْوَاتَكُمْ فَوْقَ صَوْتِ النَّبِيِّ ﴾ . وسأله أصحاب الجريدة أنفسهم : كيف كنت تدعورك وأنت حول البيت الحرام وأمام قبر رسول الله صلى الله عليه وسلم ؟ فرد قائلاً : أعجب لقوم يتدخلون بين المرء وربّه .

لقد كانت تلك الأيام العشرة . التي قضاها الدكتور طه حسين حافلةً غالبيةً رغم قصرها ، ولكن هذه المناسبات لا تقاس على طول الزمن وقصره ، وإنما تقاس على محصلتها ، وهذه المناسبات قلّ أن تتكرر .

● وكتب كاتبنا الكبير محمد حسين زيدان في جريدة البلاد يتحدث عن طه حسين ، رغم أن هذا الرجل رافعي ، ولكن ميوله الراقية لم تمنعه من الحديث عن رجل عملاق أرغمت شخصيته أو فرضت نفسها فرضاً على حب الآخرين لها ، وإن كانوا يميلون إلى غيرها ، تلك هي قيمة الشخصية وميزاتها في التقدير والتكريم .

قال الزيدان عن الدكتور طه : إنه شق على نفسه وشق على الآخرين ، ولجّ بالناس وألح عليهم ، شق على نفسه بالألم في سبيل المعرفة ، وشق على الناس ، يريد لهم الثقافة ، وسبيله أن يخرجهم ليقروا ما يكتب ، وألح عليهم بهذا الذي يكتب فيقرؤه أناس لينكروا ما قال ، ويقروه آخرون ليلتذوا بما يقول . فالألم في نفسه لذّة لها ، والألم الذي يرسله بهذه الآراء يؤلم به القارئ لذّة بهم ، فهو مثل حي لهذه الفلسفة التي تقول : إن الألم مصدر اللذة . من يُنكر عليه أن الألم صاغ منه هذا العلم الأشم ، والعملاق الضخم ؟ الألم بهذا العجز الذي هو فيه ، هو معنى القدرة التي صارت له ، صُهر بالألم ، وطُهر بالحب ، صهره الألم حتى صار جذوة تتقد لتحرق كثيراً مما تعارف عليه الناس ، حتى إذا جاءت عليه

نعمة الذكاء بهذه المعرفة ، تزخر بها نفسه ، جعلت منه رائداً يَهْدِي إلى حق مما هو بسبيله من الأدب والمعرفة ، والثقافات التي عني بها ودرسها كل الدرس . بهرته ثقافة اليونان والرومان واللاتين والغرب اليوم ، فحسبها كل شيء في حياة الإنسان ، حتى ألزمته دواعي الألم ، يرجع إلى هذه العربية ، كلغته ولغته ثقافته ، ولسان قومه ، نصب نفسه للدفاع عنها ، وجعل من أدبها الأدب العالمي .

وشخصيته اليوم تكونت من عاملين اثنين : الألم والحب ، الألم صار به العالم ، والحب اتخذته الرائد . قست عليه دنياه فأحبها حتى عسفها ، وقست عليه الحياة فأحبها حتى طوّعها بهذا الحب ، وقست عليه المعرفة ، فصاغ له الحب منها وسيلةً من وسائل الدفاع عن الدين والقومية واللغة .

وينكر على الناس أن يُثْنُوا عليه ، وما درى أنهم تألموا كثيراً ، فمن لذة الألم في نفوسهم أن يتنفسوا معه فينسوا شيئاً من كرب النفس الكارب . إنه يتواضع لأنه لا يريد أن يتضع فيقبل كل شيء ، وأنه يريد أن يكون كبيراً فيكره أن يشأن التكبر .

يعرف هذا في نفسه ، ويعرفه الناس ، ولكنه لا يريد أن يفهم الناس أنه وحده ينبغي أن يخص بالفضل دون زملائه الذين حضروا معه ، فهو ينكر أن يسمع ثناءً يخصه وحده ، ويجلهم من أن يُجرحوا أو يخرجوا .

أحسب أن متابعة هذه الذكريات مع الرجل العملاق تطول وتطول ، ولكنها مائعة ، حبيبة إلى النفوس المحبة للأدب والجمال عند أهله ، لقد كتب سكرتير تحرير جريدة البلاد السعودية يومئذ الأستاذ عبدالعزيز ساب في حديثه الأسبوعي ، كل خميس في التاسع عشر من جمادى الأولى سنة ١٣٧٤ هـ كلمة ضافية عن عميد الأدب العربي ، أقتطف منها كلمات قصاراً قال : إننا سعداء بلقاء طه حسين ، وسيقضي بين ظهرانينا أياماً ، وسيلقى من الترحيب والتكريم ما هو له أهل ، ولكن هذا وحده لا يكفي بالنسبة للمعجبين بطه حسين . إنهم يريدون أن يجتمعوا به في مكان شعبي عام ، إنهم يريدون أن يستمعوا إليه في

محاضرة عامة ، يشترك فيها أكبر عدد من أدباء هذه البلاد ، إنهم يريدون أن يجلسوا إلى هذا الرجل الذي أحبوه أعظم ما يكون الحب ، والذي أعجبوا به أشد ما يكون الإعجاب ، يريدون أن يُنصتوا لصوته وقد خلبهم فيما يذيع في الإذاعات ، ويريدون أن يعيشوا معه لحظاتٍ في هذه الفرصة التي لا تسمح الأيام بها إلا نادرا .

● وكتب الأستاذ عبدالوهاب آشي من أدباء وشعراء مكة المكرمة مقالة في جريدة البلاد يوم السابع والعشرين من جمادى الأولى سنة ١٣٧٤ هـ جاء فيها : لقد كان هذا الأسبوع حقاً أسبوع العلم وتكريم رجاله ، فهذا الدكتور طه حسين . . مجردا من كل لقب غير لقبه العلمي الرفيع ، يحول مكرماً في الحفلات والنوادي بجلاله العلمي ، وعظمته الفكرية ، ولسنا الآن بسبيل سَوْقِ عبارات التعريف أو الإطراء والثناء على هذا العالم الكبير ، فما من دار تؤوي قارئاً عربياً دون أن يكون لقلم عميد الأدب العربي وأسفاره فيها أثر أيّ أثر ، وما هزّ المحافل الأدبية والعلمية في هذا العصر بآرائه الحرة وتوجهاته الجريئة أديبٌ عربي مثله . ومهما اختلف حكم الناس فيه ، إنه لاشك ولا جدال فذ في جيله ، عظيم في أدبه وعلمه وفضله .

● والحديث يطول لو مضيت مع الأستاذ الآشي ، الذي استشهد ببعض مقاطع من خطاب العميد التاريخي الذي ألقاه يوم افتتاح الدورة التاسعة لمؤتمر اللجنة الثقافية ، عن بذل أقصى الجهد في سبيل العلم والثقافة وتنمية الحضارة الإنسانية ، وخدمة الإنسان من حيث هو إنسان ، فيقول العميد : إن الله يأمركم بنشر الإسلام في كل مكان ما استطعتم إلى ذلك سبيلا ، ولا سبيل إلى نشر الإسلام حقاً إلا إذا عنيتم باللغة والعلم والثقافات على اختلافها .

● وكتب الأستاذ الشاعر عبدالعزيز الرفاعي في صحيفة البلاد السعودية نفسها في السابع والعشرين من جمادى الأولى سنة ١٣٧٤ هـ يقول : إنها مناسبة مقدم الدكتور العميد طه حسين إلى هذه البلاد ، هي التي حفزني إلى الرجوع إلى قصاصات كنت أحتفظ بها من الصحف المصرية ، ضمت معارك قلمية حامية ، دارت حول الأدب ، وهل هو للحياة أو هو للفن

خالصاً ؟ وكان من أبطال المعركة الدكتور العميد . والقراء يذكرون أن هذا الموضوع كثيراً ما شغل الأذهان والأقلام ، وخاصة في الآونة الأخيرة .

ولعل القراء همهم كما أهمني أن يقفوا على رأي الدكتور طه حسين في «المشكلة» إنني أنقل إليهم فقراتٍ من إحدى تلك القصاصات ، من مقال نشرته له صحيفة الجمهورية في عددها الصادر في ٥ مارس ١٩٥٤ «أما أنا فقد شهد الله أنني أحسست الجوع فلم يشغلني عما يمتع القلب والذوق والعقل ، وأحسست الشعب ، فلم يشغل عن جوع الجائعين وحاجة المحتاجين ، وأنا من أجل ذلك أحب الأدب . . الذي يصور المواقف والوقائع الاجتماعية ، إذا أحسن تصويرها ، وأحب الأدب الذي يصور حياة الروح وطبيعة الأرض والسماء والجو والبحر ، إذا أحسن تصويرها أيضاً ، ولا عليّ أن أكون من المدرسة القديمة أو المدرسة الجديدة كله كلام يقال ، ولم ينجذني الكلام عن حقائق الأشياء» .

● وأنشأ الدكتور الطبيب حسن نصيف زجلا عنوانه : بالعلم صحيح نبي الوحدة . بدأه بقوله :

شرفتوا وقلنا مرحبتين
حيثكم جدة والحرمين
شرفتوا وشرف «طه حسين» مقدم محمود
عشنا وإياه في «هامش السيرة»
ونعمنا معاه ونعم الجيرة
ومع «الأيام» قصة مثيرة
لصاحبها خلود
ياما «الكروان» غنى وحلق
«لمعذب في الأرض» انحرق
«والوعد الحق» أهو تحقق
بلقاء الموعود
كل مثقف فضله شامله
أعطى التعليم للي سائله
وخير والممدود
ما في عربي ينسى فضائله

إلى أن يقول :

بالعلم صحيح نبي الوحدة

بالعلم تشيع بيتنا مودة

بالعلم ماهو البر وباجنده

ونغضي ونحافظ على ديننا

ونبي أوطانا بيميننا

الغرب ماهو أحسن منا

لازم تتوحد ثقافتنا

لازم تتقوى مناهجنا

لازم تتماثل مدارسنا

منهج وبنود

● وفي المديرية العامة للإذاعة . . يستقبل الأستاذ ابراهيم فوده ، مديرها العام ضيفه الدكتور طه ورفاقه . . بحفاوة بالغة ، ثم قال : ماوقفت مثل هذا الموقف قط . . إلا تذكرت دعوة أبينا ابراهيم ربه ﴿واجعل أفئدة من الناس تهوى إليهم وارزقهم من الثمرات لعلهم يشكرو﴾ وما أروع التعبير بأفئدة من الناس في هذا الموضع الكريم .

ثم قال مدير الإذاعة العام : لذلك فإنه لم يمض عامان أو أقل من عامين . . بإذن الله ، إلا وأنتم ترون في هذه البلاد محطة كبرى ينطلق منها صوت مكة المكرمة ، فيؤدي هذا الواجب كما تريدون أن يؤديه .

● ووقف العميد ليرد التحية بأحسن منها ، حين قال : «كم أحب أن أعلم . . قبل أن أشكر للأستاذ الخطيب ، أيسمعي هؤلاء السادة وحدهم . . أم يسمعي معهم قوم آخرون ، فقد بلونا الصحافة والإذاعة ، وعرفنا من مكرهما ما عرفنا ، وما خفي منه كان أعظم . ومهما يكن من شيء . . فلست أخرج مطلقا من شيء أقوله الآن ، لأني لن أقول إلا حقا ، وأعدكم بأي سأتجنب السرف . . ما استطعت إلى تجنبه سبيلا» . ثم قال : «فلتلق هذه البلاد الكريمة بأنها إنما تستقبل منكم رسلاً ينبئون العالم العربي . . وغير العالم العربي أيضا ،

بأنها بلاد تستأنف حياة جديدة ، وهي في طريقها إلى أن تسترد مجدها القديم وحياتها تلك . . التي تمتعنا كلما نظرنا في أدبنا العربي القديم ، حين كانت هذه البلاد . . لا مشرق النور فحسب ، ولكنها مصدر الشعور الذكي والعاطفة القوية ، والذوق المهذب ، والسخاء الذي يخرج الطباع من غلظتها الأولى . . إلى مقامها الذي تريده لها الحضارة ، ولاسيما الحضارة التي يهذبها الدين ، وينفي عنها الخبث .

ما أشد شوقي ، وما أشد شوقكم فيما أحقق ، إلى أن نرى هذه البلاد كما عرفناها من كتب الأدب ، وإلى أن نرى شعراءها . . يحيون في المدينة ومكة ، وفي نجد والحجاز ، كما كانوا يحيون ، ويبعثون من الحياة إلى أعماق القرون ، مثلاً كانوا يبعثون» . ثم قال العميد في ختام كلمته الرائعة الجامعة : لو أردت أن أحدثكم بما يضطرب في نفسي من العواطف والخواطر ، لحولت زيارتكم هذه . . من زيارة للإذاعة السعودية . . إلى مجلس لتذكر التاريخ وأحداثه ، والاعتبار بما كان ، والأمل فيما يكون . وهذا كله لا تحتاجون إليه . . لأنكم تحملونه بين جنوبكم حيث تسكنون ، فهبوا إليّ فضلاً من عفوكم وأذنوا لي في أن أنوب عنكم في شكر هذه الهيئة الكريمة . . على ما قدمت إلينا من خير حين استقبلتنا هذا الاستقبال الكبير وحين أشعرتنا هذا الشعور القوي . . بالأمل في حياة سعيدة ، موفقة موقورة لهذا الوطن العزيز علينا جميعاً ، الأثير في قلوبنا جميعاً» .

وبعد

● فهذا هو العميد في الحجاز ، يتفياً وصحبه ظلاله ونفحاته العطرة ، بين الحرمين الشريفين ، من خلال البوابة المفضية إليهما ، الثغر الباسم - جدة - ، البلد الجميل ، لأن من فيه جميل ، وينبغي أن يكون الإنسان كذلك ليرى الوجود جميلاً .

ولم أرد أن أمضي في هذا الحديث . . لألم بعض الجوانب في لقاءات العميد في جدة (مثلاً) ، فليس ما أكتبه حديثاً صحافياً ، وإنما هو تصوير لتلك الصفحات المجهولة ، وقل إن شئت والمعلومة لنا ، وقد مضى عليها سبعة وثلاثون خريفاً ، ولعلها نسيت من الأذهان ، أو نسيت معالمها ، فأردت أن أجدها . . بهذا التسجيل العفوي . . من خلال متابعة لها في مصادرها التي عُنِيَتْ بها في وقتها ، ثم طوتها الأيام ، وما أكثر ما تطوي الأيام والليالي فينسى ، لأن اختلافهما ينسي ، كما يقول أمير الشعراء يرحمه الله .



دون اللوم وفوق العتاب :

تعليق على بحث سبق نشره

الدكتور سعد مصلوح



١ - أحسب أني لست بواحد ولا أول ؛ إذ أكتب إليكم محتفياً ما تنهض به «علامات» من أمانة حيال النص الأدبي ؛ بعد أن تفرق دمه في القبائل ، وتشاكس فيه الشركاء ، وتناوشته حراب قوم ما قدّروه حق قدره ؛ بما هو مظهر من أعقد مظاهر الإبداع ، وأشدّها التحاماً بالكينونة البشرية وعبارة عنها .

ولأن ما بين «العلامات» وقارئها هو عروة وثقى جديرة بالحياطة والرعاية من كليهما حتى لا يكون لها بإذن الله انفصام - كانت هذه الأوراق التي أخطها إليكم ، لا رغبة - علم الله - إلى مرأى أو جدل ، بل قياماً بما أحسبه واجباً يأثم تاركه بتركه مع القدرة عليه .

أقول قولي هذا ، وقد فرغت من قراءة ماجاء بالجزء الثاني من حديث عن «لامية بن أبي الصلت وعاطفة الأبوّة» ، وما نعته كاتبه الأستاذ الدكتور ناصر سعد الرشيد بأنه «قراءة أسلوية إشارية في هذه العاطفة» (ص ص ٤٥ - ٦٢) . ولم يكن بد من الكتابة إلى القارئ على أمر هذا الكتاب بحديث هو - كما أوردته في صدر الكلام - : دون اللوم وفوق العتاب . فأما إنه دون اللوم فلأنهم مجتهدون ، والمجتهد مأجور على حاله من خطأ أو صواب . وأما إنه فوق العتاب فلأنني أظنهم قد ترخصوا كثيراً حين عمدوا إلى هذه الدراسة فنشروها أو حشروها في سياق غير سياقها فنبا بهم المقام . ومن عجب أن كلمة «البدء» التي تصدرت هذا الجزء قد أبانت عن فهم محدد لماهية النقد ووظيفته ومكانه من علوم الإنسان - لكن هيئة التحرير الموقرة قد خالفت عن هذا الفهم فيما تخيرت ؛ ومن ثم يكون العتاب أو ما فوق العتاب لزاماً .

ولقد نعلم أن البرهان على ما سقناه ربما يكون من الفضول الذي يحسن ألا نشغل به حيزاً ، أو نقتطع من أجل الإبانة عنه زماناً . وقدما قال الشاعر الحكيم :

وليس يصح في الأذهان شيء إذا احتاج النهار إلى دليل

بيد أن مطلق الإقدام على كتابة مثل هذه الدراسة ، ومطلق تلقيها بالقبول للنشر - يعني أن كثيراً من البدهيات المنهجية ماتزال في حاجة إلى فضل بيان وإثبات ، وأن عمراً غالباً قد تفلّت من المشتغلين بهذا العلم في غير طائل ولا جدوى ، ومن ثم حق علينا أن نسوق صدد هذا الأمر عدداً من الملاحظ .

٢ - وأول ما نود الإلماح إليه أن العنوان الذي هو دليل القارئ إلى هذه الدراسة هو عنوان مشكل . لقد جاء العنوان على هذا النحو : «لامية بن أبي الصلت وعاطفة الأبوة . قراءة أسلوبية إشارية في هذه العاطفة» . ولسناندري كيف يمكن أن تكون قراءة في عاطفة ، ولا كيف يمكن - بقياس الأولى - أن تتعلق قراءة أسلوبية بعاطفة . ، ولا كيف تتصف قراءة بأنها إشارية . أترانا مازلنا بحاجة إلى أن نقرر أن القراءة لا تتعلق إلا بنص ، وأن الدرس الأسلوبي لا يتسلط على مضمون ، ولا يتجه إلى عاطفة . وإذا كان الباحث قد جهد ليرصد ظواهر هي مما يقع في حاق مجال الدرس الأسلوبي ، وهي ضمير الخطاب والتقديم والتأخير والأفعال واسم الموصول والتوكيد والحال والاعتراض وما سماه عدم ذكر الابن - فكيف به لم يتحرر نقطة البدء الصحيحة ؟ ولم صاغ العنوان على هذا النحو الذي تختلط فيه المنطلقات والغايات والوسائل ليصدر به دراسة في صفحات معدودات تعالج ثمانية من الأبيات ؟

٣ - ويصوغ الباحث الغاية التي انتصب لتحقيقها بقوله : «إن هدفي من هذه القراءة تتبع الأساليب والإشارات التي تحملها القصيدة في التأكيد على قوة العاطفة عند أمية بوصفه أباً» (ص ٤٧) . وهذه - في ظننا - غاية نحيفة لا

تستحق بذاتها أن تكون هدفاً لدرس نقدي رصين بله أن تكون هدفاً لدرس أسلوبى . فهل قوة العاطفة عند أمية الأب في حاجة إلى إثبات ؟ . وهبها كانت كذلك أو لم تكن فما عسى أن يكون لذلك من جدوى في أدبية النص وفاعليته .

٤ - وظاهرة الذرية التفتيتية - وهي الخاصة المائزة للبحث - كافية بذاتها لقطع العلائق وانفكاك الجهة بينه وبين المبحث الأسلوبى قولاً واحداً . فالببحث يعتمد للدراسة تفاريق وأشتاتاً حرفية ونحوية يوردها كيفما اتفق له ؛ فلا مسوغ ظاهراً للاختيار ، ولا نسق رابطاً يهيمن على ما بينهما من علائق ، ولا تراتبية تتنظم سلكها على أساس من الضرورة أو الاحتمال . بل إن المتوالية لتختل فلا يجتمع فيها النظير إلى النظير ؛ ألا ترى إلى إيراده في صدر الكلام حديثاً عن الأفعال ، يقطعه بحديث عن الموصول والتوكيد والحال والاعتراض ، ثم هو يعود بعد ذلك إلى الحديث عن الفعل المعتل ، وكأن الفعل المعتل ليس من الأفعال في شيء . وافتقاد النسقية والتراتبية يجعل من التفاريق المختارة ركائماً لا نظاماً . وحسبك بذلك نقضاً لجوهر الدرس الأسلوبى خلافاً لما يدعيه العنوان .

٥ - لقد أراد الباحث لكلامه أن يكون درساً أسلوبياً . ولكن الدرس الأسلوبى شמוש زبون . ولا يكفي فيه أن يتصيد المرء نكتة من هنا وطرفة من هناك فإذا هو باحث أسلوبى . بل إن تمييز الدراسة في المباحث البلاغية أمر فيه نظر ؛ وقد ذهب به التمثل في التعليل إلى مدى يتجاوز حدود البلاغة والأسلوبية إلى الطرف الباعثة على الابتسام ، حتى إنه ليرى أن «استخدام الأفعال المعتلة بهذه الكثرة» (قلت : ولا ندرى أي كثرة يعني ، إذ توسع فجعل السالم المهموز والمضعف من المعتل) - يرى أن هذا الاستخدام - يحمل دلالة على أن لاعتلال قلب هذا الأب من عقوق ابنه وعدم برّه به أثراً في مجيء هذه الأفعال المعتلة لتعكس في اعتلالها اللغوى الشاعر في اعتلاله النفسى . ثم إن الباحث يفرع على ذلك كثرة مجيء الفعل الأجوف في المواقف التي يشتد فيها تأزم الشاعر . ومجىء الأفعال ذات الاعتلال في الأول ، أو في الآخر في المواقف التي

يرتخي فيها تأزم الشاعر قليلا» ، والباحث يرجو أيضا «أن تكون دلالة الفعل الأجوف اللغوية على حالة الشاعر النفسية أظهر من دلالات أي فعل آخر معتل» . قلت : وفي كل ما سبق خلط بين دلالة الصيغ والدلالة المعجمية ، وحمل للأخرة على الأولى مبتاه على التوهم وهو خلط لا يرجى له دفع أو جلاء .

والباحث بذلك جعل للشاعر مواقف بعدد ما في النص من أفعال معتلة ؛ فاشتملت الأبيات الثمانية على عشرة مواقف ؛ تأزم الشاعر فيها حيناً وارتخي تأزمه حيناً . واعتصم الباحث بالتسمية الاصطلاحية لحروف العلة لكي يقدم لنا هذه النكتة ، وطوى كشحا عن تسميات اصطلاحية أخرى لها مثل «حروف اللين» . ترى هل كان للتحليل أن يختلف باعتبار هذه التسمية الأخيرة ؟ . وهل سهل أن يجتمع التأزم بدرجاته المختلفة مع اللين ؟ أم أن أمية الذي شام أهل الكتاب قد تكهن فعلم بظهر الغيب أن ستكون لتلك الحروف تسميتان فانهاز إلى إحداها فيما صاغ من قصيد ؟ .

٦ - وقد أهدرت خصوصية السمة الأسلوبية فيما سبق من تحليل ؛ فلا يكون المتغير اللغوي سمة أسلوبية حتى يتحقق له من الشيوخ ما يصح به سمة مائزة للنص . أما في البحث فقد اعتبر «الاعتراض» بمثابة واحد ، وترددت ألقاب الكثرة والقلة وصفا لظواهر في أبيات ثمانية لا تحتل نعتا بكثرة ولا قلة . وغاب في الكلام أي تأصيل أسلوب ذي بال . وكذلك نجد الباحث يسرف على نفسه وعلى القارئ إسرافاً شديداً في التكثر بمصطلحات الأسلوبية والإشارية والدلالة الضمنية والاسقاطية ، ويجعل من «الدلالي» قسيماً «للغوي» . فزعزع بذلك استقرار المصطلحات في لغة العلم ، ونعى عنها القصد في العبارة ، والدقة في الاصطلاح ، والصرامة في المنهج .

ويتصل بذلك ما جعله الباحث خاتمة لبحثه ، وهو ما عنون له بقوله «أسلوب القصيدة» وجاء في بضعة أسطر هكذا ، وكأن جميع ما سبق له ذكره واقع خارج الدرس الأسلوبي ، مع أنه عالتنا منذ البدء بأنها قراءة أسلوبية . وإذن فقيم كان القارئ من قبل ؟ وهل قصارانا من دراسة الأسلوب في

القصيدة أن يقال إنها تمتاز «بسلامة الأسلوب» وبأن فحوى القصيدة وهدفها «لا يتطلب جزالة وغرابة» ؟

٧ - هذا ؛ ولو أن هذا البحث اتخذ له عنوانا متواضعا ، وخلا من ألقاب الأسلوبية والإشارية والإسقاطية وغيرها ، وتنزه عن التكلف لما لا يحسن ، وعن اللهات وراء ظاهر من الحداثة ماله فيها من خلاق - نقول : لو أن ذلك كان ، وأسكن في سياق بلاغي مدرسي يحتفي بالشاهد والمثال والنكتة - لما كان بأس ، ولساغ مورده في هذه الحدود لا يتعداها . أما أن يعد مثله في باب النقد من «العلامات» فهيئات .

أقول قولي هذا ، وأعتذر من صراحة قد تبدو قاسية بادي النظر . غير أنه لا حياء في علم كما أنه لا حياء في دين . لقد بدا لي أن نشر مثل هذه الأبحاث في سياق التحديث هو أول الوهن ، وأن السكوت عنها طريق إلى استفحالها حتى ينتقض على الباحثين والقراء والقائمين على أمر «العلامات» غايتهم من هذا المشروع العلمي الجاد المستنير . إن تقبل هذا الكلام في مثل هذا السياق بمنطق المجاملة والتسهّل لا يتم في الغالب إلا عن تمحل وتناول . وإذا كان التأول لا يكون إلا عن تعلل ، وكان التعلل مفضيا لا محالة إلى التحلل - فإن أخشى ما نخشاه ونحن في مستهل الطريق أن تنشعب بنا السبل فتفرق بنا عن سبيل التنوير والتحديث ، وأن تنقطع الأسباب بين مانحن فيه وبين المقصد الأول .

ولعل في إخلاص النية شافعا لي في هذا الحديث الصريح الذي أردت له أن يكون دون اللوم وفوق العتاب .